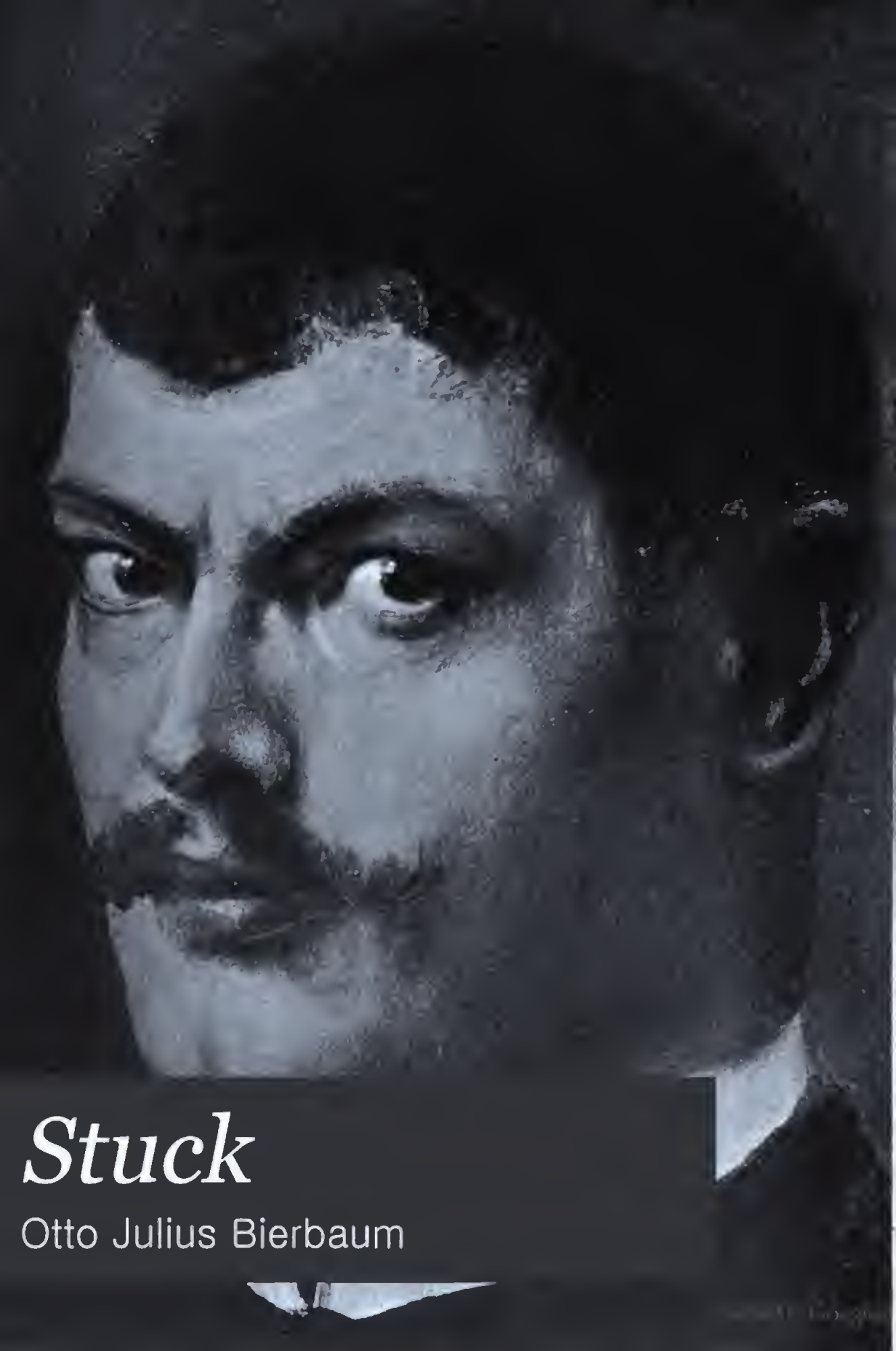


Stuck

Otto Julius Bierbaum

FA 4038.4

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

FROM THE FUND OF
CHARLES MINOT
CLASS OF 1828

Digitized by Google

Liebhaber-Ausgaben

Digitized by Google

Künſtler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

XLII

Stuck

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klaſing
1899

Stuck

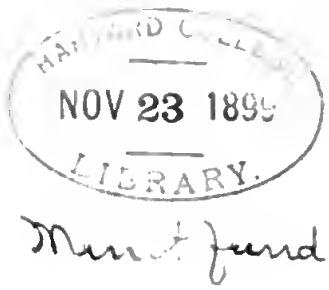
Von

Otto Julius Bierbaum

Mit 157 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen und Radierungen.

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1899

FA 4022.1r



Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 50 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—50) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck der numerierten Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Digitized by Google

Selbstbildnis Stucks.

Digitized by Google

Franz Stuck.

Als im Jahre 1897 der siebzigste Geburtstag Arnold Böcklins mit einem für Deutschland bei Anlässen künstlerischer Natur unerhörten Aufwande von Litteratur gefeiert wurde, da durften einige, die diesen Tag von Herzen mitfeierten, lächelnd beiseite stehen und sich der noch gar nicht lange vergangenen Zeit erinnern, als man seine litterarische Reputation zu Markte trug, wenn man den Meister feierte, der Gedichte auf den großen Pan malte. Ein ganz außerordentlicher Umschwung war in wenig Jahren eingetreten, und man fragte sich unwillkürlich: Wie konnte das nur so plötzlich kommen?

Pessimistisch angelegte Beurteiler erklärten, es sei nichts als Mode, und das Publikum werde ebenso plötzlich zu seinen alten Lieblingen zurückkehren. Aber diese Meinung wurde laut übertönt von dem Rufe der Zuversichtlichen: die Zeit ist wieder reif geworden für große Kunst, eine neue Epoche nicht bloß des künstlerischen Schaffens, sondern auch des Kunstgenießens hebt an, und dieser Jubel um Böcklin ist nichts als der Dank der Tausende, denen er den neuen Tempel erschlossen hat.

In der That scheint es, als ob die Zuversichtlichen Recht behalten sollten. Die Zeit ist offenbar vorüber, in der große Künstler jahrzehntelang verkannt, ja verpönt leben mußten, weil sie es wagten, ihre eigene Seele in eigener Art zu verkünden. Man vergleiche das lange Dunkel, in dem Böcklin und Thoma schufen, mit der Schnelligkeit, in der Stuck und Klinger ins Helle gelangten.

Es wird für künftige Kunsthistoriker eine schöne Aufgabe sein, zu schildern, wie dies so schnell gekommen ist. Die Geschichte dieser Übergangszeit, die zugleich eine Geschichte der Secessionen ist, wird späteren Zeiten unsere Zeit in einer so rauschenden, stürmischen Bewegung zeigen, wie sie kaum einer anderen eigen ist. Viel Wirres wird dabei zu Tage treten, das ist gewiß, und manchmal wird den Nachfahren ein Lächeln ankommen, aber im Grunde werden sie doch wohl sagen müssen, daß es diese Gärungen waren, denen sie die Klarheit, Ruhe und Reife verdanken.

Vornehmlich eines war dieser Zeit eigentümlich: daß man in der Kunst so viel von der „neuen Richtung" sprach. Eine Unzahl Worte, die immer auf -ismus endigten, waren zur Hand, diese Richtung mit einer Etikette zu versehen. Bald war es dies, bald das, was auf -ismus endigte und die „neue Richtung" bedeutete, und meist war das eine der Gegensatz des anderen. Erst ziemlich spät kam man zur Einsicht, daß von einer einheitlichen Richtung nicht die Rede sein dürfte und daß es richtiger wäre, von einer neuen Bewegung zu reden.

Diese, in sich unendlich reich an Zielen, wie sie reich an Individualitäten war, hatte in allen ihren Teilen nur das eine gemeinsam, daß sie der Gegensatz zum Verharren, zur Ruhe sein wollte, die ihr mit Versumpfung gleichbedeutend erschien.

Diese Bewegung aber war längst vorhanden gewesen, ehe das große Publikum von ihr eine Ahnung hatte, und ihre größten Namen stammen aus der Zeit, da sie im verborgenen kämpfte und da ihre wenigen Vertreter entweder unerkannt untergingen oder sich nur mühsam zur Geltung brachten. Solche Vertreter waren, um nur einige zu nennen: Böcklin, Viktor Müller,

Thoma, Haider, in ihren Anfängen auch Trübner, Uhde, Liebermann. Das Verdienst von Meistern, wie es die beiden letztgenannten sind, ist es vornehmlich, daß sie die Bewegung kräftig belebten, bis sie auch der Menge merkbar ward und Bekenner in größerer Zahl fand.

Heute nun ist diese Bewegung die herrschende im Kunstleben, heute ist die Macht auf ihrer Seite, weil auf ihrer Seite der Nachwuchs der jungen Begabungen ist.

Von einer zusammenfassenden „Richtung" im Sinne irgend eines technischen oder sonstigen Schlagwortes redet man nicht mehr, weil die Erkenntnis zum Durchbruche gekommen ist, daß das Wesentliche dieser modernen Kunstbewegung eben in der Freimachung der Persönlichkeit liegt. Dem Rechte der künstlerischen Persönlichkeit hatte der ganze Kampf gegolten, diesem Rechte zuliebe hatte man auch all die Jsmus-Worte in den Mund genommen, — denn man generalisierte damals das eigene Persönlichkeitsstreben gerne und hatte noch allzusehr das Bedürfnis, sich zusammenzuscharen gegenüber der großen Masse der Schwerfälligkeit, die nur einfach in dem verharren wollte, was galt. Aus diesem Bedürfnis, neben praktischen Gründen, heraus entstanden auch all jene Secessionen, um die sich noch heute der Grundstock der modernen Kunst gruppiert.

Abb. 1. Franz Stuck im Alter von ca. 9 Jahren.

In der Malerei waren es besonders technische Schlagworte, die viel Lärm machten, und die jüngere Generation versteht es heute kaum noch, daß man so viel Worte um etwas Selbstverständliches machen mußte, wie etwa um die künstlerische Berechtigung, en plain air zu malen. Und doch entbrannte der Streit damit, und es waren eine Reihe von rein technischen Fragen, die, einander ablösend, im Vordergrunde des Streites standen. Daß dem heute nicht mehr so ist, das verdanken wir hauptsächlich der Beschäftigung mit denjenigen Künstlern, an denen es am schnellsten ersichtlich war, daß die Hauptbedeutung des Neuen *nicht* in der Weise liegt, so wesentlich diese in der Malerei ist, sondern in der tieferen Persönlichkeitsoffenbarung, in dem *Dichterischen* der Kunst. Gerade die Führenden, um die herum sich die Schlagworte kristallisierten, zeigten, daß große Kunst immer Poesie ist, und, da dies bei Böcklin am augenscheinlichsten war, umgab ihn, als die Zeit gekommen war, der Zuruf des Dankes am lautesten.

Man begann einzusehen, daß man dem Eigentlichsten großer Kunst nicht mit Atelierausdrücken nahe kommt und daß es wenig bedeutet, den Kenner zu spielen, indem man mit technischen Ausdrücken hantiert. Es tauchte wieder das Wort Seele auf, oder wie es moderner schien: Psyche. Die Psyche der Zeit verkündet durch die Psyche des Künstlers, — davon ward die Rede.

Man sah die Künstler darauf an, ob sie etwas von sich aussagten, das auch von jedem einzelnen gelten konnte, und die Gefahr einer zu litterarischen Kunstbetrachtung schien nahe. Die Freude am Anekdotischen war überwunden, nun kam die Freude am Lyrischen. Das war sicherlich eine künstlerischere Nüance, aber man konnte es verstehen, daß die *Maler* als solche sich dagegen wehrten. Sie hatten uns reichsichtiger gemacht, indem sie den Galerieton verschmähten und die helle Farbigkeit der Natur

Abb. 2. Tettenweis, Geburtsort Franz Stucks.

in der Kunst leuchten ließen, und nun mußten sie, die sich auf das Wie etwas zugute thaten, es erleben, daß die Betrachter wiederum in erster Linie vom Was entzückt waren. Ihnen kam es auf die Handschrift, dem Betrachter auf den Inhalt an. Sind wir denn Dichter? riefen einige ganz empört.

„Ja, mein Herr, Ihr seid ein Dichter",
Achselzuckt der Vogel Specht.

Aber diese Empfindung der Maler hatte unstreitig einen sehr richtigen Kern. Es kann freilich kein Künstler groß sein, wenn er nicht Poet ist, aber wenn der Künstler ein Maler ist, so muß er gewiß vor allem — Maler sein.

Was heißt das?

Nur, daß er malen können muß? Irgend ein beliebiges Stück Natur in seiner Handschrift abschreiben? Kommt nicht noch etwas hinzu?

Da richtet sich das Wort Schönheit auf, — ein Wort, das eine Sphinx ist.

Sollen wir versuchen, dieses Rätsel zu lösen? Das wäre ein Unterfangen, das verwegen aussähe, und es gibt ein anderes Wort, das vor einem solchen Unterfangen abschreckt — Ästhetik. Aber ausweichen dürfen wir ihm nicht, wenn wir von Kunst reden.

Es wird gut sein, in aller Kürze anzudeuten, wie sich die moderne Kunst mit diesem Begriffe abgefunden hat. Es ist sehr kurz gesagt: Sie kam von der Wahrheit, die eine Weile fast als Widersacherin der Schönheit angesehen wurde, zum Schmuck. Sie besann sich darauf, daß, wenn in der Kunst der Natur gegenüber ein Minus vorhanden ist, es doch auch ein Plus in ihr gegenüber der Natur gibt. Dieses Plus liegt einmal in der Seele des Künstlers, in seiner Eigenschaft als Dichter, Beseeler, Neuschöpfer und dann in seiner sinnlichen Kraft, mit Farben und Formen dem Be-

Abb. 3. Die Mühle von Tettenweis, Geburtshaus Franz Stucks.

Abb. 4. Franz Stucks Mutter.

trachter dieſelben Luſtgefühle zu vermitteln, die er ſelbſt hatte, als er etwas ſchaute, das ihn zum Malen reizte. Für das, was ihn reizte, haben wir kein anderes Wort, als Schönheit, und ſo iſt ſchließlich auch das, was er geben will, mit nichts anderem als dieſem Worte auszuſprechen.

Nun iſt es mit der Schönheit in der Natur gewiß ſo, wie es Angelus Sileſius ſchön geſagt hat:

Die Roſ' iſt ohn' Warum,
ſie blühet, weil ſie blühet;
ſie acht nicht ihrer ſelbſt,
fragt nicht, ob man ſie ſiehet.

Mit der Schönheit in der Kunſt hat es aber doch wohl eine andere Bewandtnis. Zwar hört man Künſtler gerne ſagen, daß nichts der Zweck ihres Schaffens ſei, als die Luſt am Schaffen ſelber, und man hat in Frankreich das Künſtlerariſtokratenwort geſunden: L'art pour l'art. Es iſt zu begreifen, daß in einer Zeit, die im Grunde noch unkünſtleriſch iſt, ſolche Anſchauungen auftreten; ſie ſind die Reaktion gegen eine Kultur, in der die Kunſt noch nicht ihren wahren Rang einnimmt. Es bleibt aber doch etwas Unnatürliches darum, und die große Kunſt großer Kunſtzeiten hat eine beſcheidenere, aber viel umfaſſendere Deviſe gehabt. Sie gab ſich dem Leben zu Dienſten, ſie wollte ſchmücken. Jene Großen gaben gewiß ſich ſelbſt in ihren Werken, genoſſen gewiß die Luſt ihres Schaffens, waren gewiß grands ſeigneurs der Palette — und doch ſtand als unſichtbarer Wahlſpruch auf allen ihren Werken das ſtolz beſcheidene Wort: Ich dien'.

Daß unſere heutige Kunſt ſich aus dem Geſtöber der Schlagworte, aus dem Dickicht techniſcher und litterariſcher Tendenzen herausgefunden und dieſes Ziel klar zu er-

kennen begonnen hat: Schönes zu schaffen zum Schmucke des Lebens, — darin liegt die Gewähr dafür, daß sie in nicht mehr allzu ferner Zeit ihren vollen Rang, ihre hohe Bedeutung als wirkender Kulturfaktor wieder gewinnen wird.

Die Hauptbedeutung des Künstlers, dem diese Darstellung gewidmet ist, liegt darin, daß er in Deutschland als der erste unter den Jungen dieses eigentliche Ziel der Malerei begriffen und mit seltener Sicherheit den Weg danach beschritten hat. Der reine Malerinstinkt wachte in ihm früher auf, als bei seinen Altersgenossen, und er hat sich in einer außerordentlichen Stärke mehr und mehr entwickelt. Daß dabei der Maler den Poeten nicht unterdrückte, darf als besonderer Glücksfall für die junge Kunst bezeichnet werden und verleiht der Betrachtung seines Werkes erhöhten Reiz.

* * *

Über seinen äußeren Lebensgang ist kurz berichtet.

Franz Stuck ist niederbayerischer Herkunft, geboren am 23. Februar 1863 in Tettenweis als Sohn eines Müllers. Die Freude am klassischen Altertum, die sich in seinen Werken in ganz eigener Weise zeigt, wurde ihm durch kein Gymnasium vergällt; er machte die Realschule durch. Daß er nicht sogleich auf die Kunstakademie kam, sondern erst in die Kunstgewerbeschule, war eben so ein Glück, wie der Umstand, daß er die Kunstakademie nicht eben mit Regelmäßigkeit frequentieren konnte; er war frühzeitig genötigt, an den Erwerb zu denken, daher mußte er viele Zeit auf Illustrieren verwenden. Viel Zeichnen, damit begann seine Künstlerlaufbahn, und das war gut.

Bekannt wurde er zuerst als Zeichner für die Fliegenden Blätter (Abb. 5—9), und es war überhaupt der Zeichner Stuck, von dem man anfangs ausschließlich sprach. Daher man, wie es so üblich ist, nicht recht einverstanden war, daß er auch zu malen sich erkühnte. Man schüttelte über seine Erstlinge gar sehr den Kopf; — zwar kam es nicht zu so zornigen Ausbrüchen der Empörung, wie in den Frühzeiten Böcklins und Thomas, denn man hatte seinen Vorrat an Galle gerade bei den Naturalisten ausgethan, aber immerhin: es war keineswegs ein allgemeines Zujubeln, sondern mehr Verblüffung. Doch wurden sogleich eine Anzahl berufener Urteiler auf den sonderbaren Künstler aufmerksam, der, damals mit den Ausdrucksmitteln der Pleinairmalerei, so ganz andere Bilder ins Sehfeld des Münchener Kunstvereinspublikums rückte, als dieses zu sehen gewöhnt war. Er hatte es schwierig nach zwei Seiten: auf der einen standen die Ablehner alles Neuen, die hier wiederum einen vor sich sahen, der in ihre Tabulaturen nicht paßte; auf der anderen befanden sich diejenigen vom Fortschritte, die sich auf den Naturalismus eingeschworen hatten und die, wie ein Berliner Verfechter dieses Naturalismus entschieden erklärte, Fabelwesen in der Kunst so lange als Nonsens betrachten wollten, bis sie

Abb. 5. Aus den Fliegenden Blättern.

einem Faunen oder Centauren zu Berlin Unter den Linden begegneten.

Der junge Künſtler, ſchon damals grundgelaſſen und mit gut niederbayeriſcher

ausſtellung von Kunſtwerken aller Nationen im königlichen Glaspalaſte“ 1889, brachte ihm den verdienten Preis für dieſes ſchöne Verharren. Es zeigte ſich, daß Stuck doch

Abb. 6. Aus den Fliegenden Blättern.

Breitbeinigkeit ſeinen Poſten behauptend, kehrte ſich weder an die einen noch an die anderen, ließ ſich nichts anfechten und blieb ſeiner Palette getreu.

Die erſte große Ausſtellung, an der er ſich beteiligte, die „Erſte Münchener Jahres-

in einer beſſeren Zeit geboren war, als die Böcklin, Thoma. Bruno Piglhein, dieſer feinſinnige Künſtler und weitherzige Anerkenner, war Präſident der Jury dieſes erſten Münchner Salons, und dieſe Jury wagte es, dem Anfänger Stuck eine Me-

daille zuzuerkennen. Sie galt dem „Wächter des Paradieses“ (Abb. 18).

Von da ab, kann man sagen, ist Stucks Laufbahn ein einziger großer Erfolg gewesen. Mit einer Schnelligkeit, die einzig dasteht, bewegte sich dieser Künstler aufwärts, immer begleitet von Anerkennung in jeder Form.

Als die Secession geschah, war er bereits in so fester Stellung, daß seine Zugehörigkeit zu dem Verein der secessionierenden Künstler für diesen ein besonderer Gewinn war, und heute noch wie zu Beginn der Secessionsausstellungen gehört er zu den Künstlern, deren Werke im Vordergrunde des Interesses stehen.

Trotz seiner Jugend wurde er zum Akademieprofessor ernannt und damit auch offiziell erklärt, welche Potenz in der modernen Kunst man ihm zuerkannte.

So durfte, konnte er sich nach jeder Hinsicht frei ausleben, unbehelligt von dem lähmenden Gefühle, nicht verstanden, unterschätzt zu werden. Denn die Anerkennung war nicht bloß platonischer Natur, drückte sich nicht bloß in Titeln und Medaillen aus, sondern setzte sich auch in materielle Annehmlichkeiten um: seine Werke haben einen außerordentlich großen Marktwert und sichern ihm einen Zustand der Lebensführung, wie er unter deutschen Künstlern sehr selten ist.

Er konnte sich ein Heim schaffen, das zu seinem künstlerischen Wesen wunderbar stimmt, eine Glanzwelt für seine Persönlichkeit, eine Umgebung, wie wir sie uns nur bei Künstlern der italienischen Renaissance vorstellen zu dürfen glaubten. Aber, ist es nicht herrlich, daß so etwas unter uns möglich ist? Wir haben allen Anlaß, uns dieses Erfolges zu freuen und dieses Mannes, der solchen Erfolg so herrlich gut verträgt. Der niederbayerische Müllersohn lebt als ein Nobile der Kunst nach dem angeborenen Aristokratengefühle, daß noblesse oblige. Das Erreichte hängt nicht an ihm wie eine Last, sondern ist wie ein Flügelpaar an seinen Schultern. Ein weiteres Mittel zu weiterem Fluge. Überall und in allem ist seine Kunst, und sein Leben ist nicht sein schlechtestes Kunstwerk.

Ob er sich, da er doch wohl ein Heide ist, nach Art der Heiden vom Stamme Goethe-Böcklin, nicht vor dem Neide der Götter fürchtet? War das nicht ein böses Omen, was aus jenen blamablen Reden im Deutschen Reichstage heraustönte? Ein Scherbengericht, das sein Glück in Scherben schlug?

Es war die letzte Anerkennung, die ihm noch fehlte, und er hat diesen Erfolg mit derselben Ruhe und Heiterkeit des grundgelassenen Menschen hingenommen, mit der er seine Professur angenommen hat. Er ist wirklich ein Sonntagskind, und es gibt kein Glück, das ihm nicht würde.

* * *

Es wurde bereits als ein glücklicher Umstand in der Entwickelung Stucks bezeichnet, daß er als Zeichner begonnen hat.

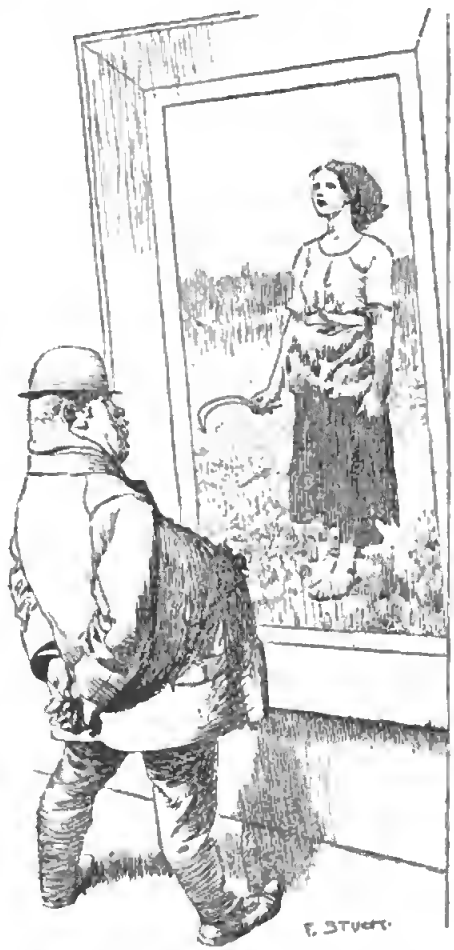


Abb. 7. Aus den Fliegenden Blättern.

In der That verdankt er seiner Zeichnung ebensoviel, wie seiner Farbe, so sehr er im wesentlichen auch Farbenmensch ist. Seine Zeichenkunst hat ihn vor dem Fehler vieler modernen Künstler, zumal französischer, bewahrt, die schließlich Feuerwerkskünstler wurden anstelle von Gestaltern. Mag Ardinghello-Heinse recht haben, der behauptet, „Zeichnen ist bloß ein notwendiges Übel, die Proportionen zu finden" — wir werden doch wohl die Notwendigkeit stärker empfinden, als das Üble, und jeden Maler glücklich schätzen, der das Gerüst, die Zeichnung, so sicher anzulegen versteht, daß dem Gebäude, der Malerei, festgefügte Kraft als Unterlage dient. Je leichter, sicherer einer zeichnet, um so freier kann er sich malerisch austhun, und er wird vor der schlimmeren Notwendigkeit bewahrt bleiben, das mangelnde Gerüst mit Farben zu verheimlichen.

Aus diesen Gründen erscheint es angebracht, auch die Entwickelung des Zeichners Stuck mit wenigen Zügen anzugeben, ehe sich die Betrachtung dem Hauptthema zuwendet: der Stuckschen Malerei.

* * *

Der Zeichner Stuck war vor dem Maler fertig. Seine Zeichnerzeit ist, nicht bloß, weil sie seine Akademikerjahre füllt, seine

Abb. 8. Aus den Fliegenden Blättern.

Schülerzeit. In ihr hat er das meiste schon vorweggenommen, das zur Freiwerdung seiner künstlerischen Persönlichkeit notwendig war.

Zuerst hat Stuck an Martin Gerlachs „Allegorien und Emblemen" mitgearbeitet, und auch sein zeichnerisches Hauptwerk, die „Karten und Vignetten" (Abb. 10—12), sind bei Gerlach & Schenk in Wien erschienen.

In den „Allegorien und Emblemen", die zwischen 1882 und 1884 entstanden, erscheint Stucks Begabung zum Teil noch gebunden von der Erinnerung an allerlei

fremde Stile. Es ist ein Ringen in ihm, loszukommen aus dem Fremden, sich selbst ganz zu begreifen und zu erfassen; rechts und links fährt er heraus aus dem Geleise der Schulrichtungen (denn es sind verschiedene, in denen er sich versucht), aber es will ihm selten gelingen, ganz er selbst zu sein.

Trotz dieser Unselbständigkeit, die bei

Auffassung und Erfindung sind dagegen häufiger von jener liebenswürdigen, phantasievollen, zuweilen aber auch tiefen und gewaltigen Originalität, die sich bald darauf in Stuck entwickeln und das Hauptmerkzeichen seiner Begabung werden sollte. So mag man in der Allegorie der Ungerechtigkeit wohl schon den Stuck von später erkennen können, in dieser üppigen

Abb. 9. Aus den Fliegenden Blättern.

dem damals zwanzigjährigen Künstler nicht erstaunen kann, kommt indessen doch zuweilen eine Note zukunftsicherer Eigenart heraus. Am wenigsten noch in der Mache, die durchweg starke Beeinflussungen aufweist, unter denen die Ausdrucksmittel der Persönlichkeit ziemlich verschwinden, wenngleich leise Andeutungen auch schon hier den zukünftigen Beherrscher eines stark persönlichen Stiles vorausahnen lassen mögen.

Frauengestalt mit dem scharfen Teufelsdirnenausdruck im pikanten Gesichte, oder auch in der Figur, die die Geschichte darstellt, in diesem hoch, fast steif aufgerichteten Weibe, das, zwischen ionischen Säulen stehend, über die Gestalten von Krieg und Frieden hinweg, großäugig, weit, streng, ruhig geradeaus blickt. Die Sinnenfreude des Künstlers, diese herzhafte Freude an aller Gesundheit und Lebenskraft, kommt auch in dieser Zeit schon zum Ausdrucke

Abb. 10. Aus „Allegorien und Emblemen".
(Verlag von Gerlach & Schenk in Wien.)

und zwar auch hier ſchon verkörpert in die orgiaſtiſch fröhliche Animalität des Faunengeſchlechtes. So allegoriſiert der jugendliche Künſtler Jagd und Fiſchfang mit Faunenſcenen. Famos iſt da, einmal in der Jagdſcene, die rennende Bewegung der jungen Bocksfüßler hinter dem weit ausgreifenden Vogel Strauß her, und dann in der Fiſchereiallegorie die ziehende Bewegung der haarigen Leiber, wie ſie an

Abb. 11. Aus den „Karten und Vignetten".
(Verlag von Gerlach & Schenk in Wien.)

Abb. 12. Aus „Allegorien und Emblemen".
(Verlag von Gerlach & Schenk in Wien.)

der Angelſchnur einen großen, glotzenden Fiſch aus dem Fluſſe zu heben bemüht ſind, deſſen fiſchſchwänzige Nymphe ſich dieſem Raube widerſetzt. Der Geſundheit iſt eine eigene Allegorie gewidmet, die gleichermaßen mit der lebensvollen Bocksbeinfratze operiert. Da iſt es ganz wundervoll in einem echt humoriſtiſchen Gegenſatze anzuſehen, wie ein alter Satyr, vergnügt grinſend, zwei kleine, nackte Kinderleiberchen

Abb. 13. Radierverſuch.

an ſich preßt, denen es ſehr wohl iſt an dieſer pelzwarmen, haarigen Bruſt. Ein rieſiger Gorilla, mit einem Fuß auf den Schädel des Satyrs geſtützt, ſich feſthaltend

deren Krücke eine neugierige Pute ſitzt, emſig lauſchend, was die Alte mit wichtigem Geſichte auskramt. Zwei Gänſe ſchnattern eilig zu Füßen der Alten davon,

Abb. 14. Aus den „Zwölf Monaten".
(Verlag von Guſt. Weiſe in Stuttgart.)

an Fruchtornamentengewinden, ſchaut aufmerkſam dieſer wunderlichen Kinderwärterei zu.

Der humoriſtiſche Zug dringt überhaupt häufig durch. Da iſt die Geſchwätzigkeit in einer alter Klatſchbaſe verkörpert, auf

in einem Wappenſchilde hockt ein plappernder Papagei. Das Gegenſtück: die Verſchwiegenheit. Da ſteht, feſt, breitbeinig, ganz in Eiſen geſchient, ein Ritter. Leiſe, beſtimmt wehrt er das Flügelbübchen ab, das mit „Bitt' ſchön" gefalteten Händchen

ſich an ſeinen Mund drängen will. Zwei Gänſe mit verbundenen Schnäbeln, die eine weinend, die andere wütend, ihm zu Füßen. Im Wappen ein ſtacheliger Fiſch. Von allegoriſchen Weſensdarſtellung des behandelten Gewerbes und durch kühne Verwendung realiſtiſcher Motive aus. So hat das Wappen der phototypiſchen Gewerbe

Abb. 15. Die Sinnlichkeit.

großer Komik ſind auch „die fünf Sinne", dargeſtellt in den Erlebniſſen eines Flügelbürſchchens mit einer Hummel, und eine Anzahl von Zeichnungen zu Druckinitialien.

Die von Stuck erfundenen Gewerbewappen zeichnen ſich durch Reichtum der

außer einer halbierten, ſtiliſiert gehaltenen Sonne im Felde links eine Korbflaſche mit Äther, im Felde rechts einen Tambon. Aus dem Wappenhelm heraus wachſen Sonnenblumen.

Zwiſchen den „Allegorien und Em-

Abb. 16.

blemen“ und den „Karten und Vignetten“ liegen nur ein paar Jahre, aber es sind die fruchtbaren Jahre einer außerordentlich schnellen und glücklichen Entwickelung.

Alles, was in den Beiträgen Stucks zu ersterem Werke sich leise andeutete, in zaghaften Ansätzen unsicher sich herauswagte, noch aber nicht Triebkraft genug hatte, in Halm und Frucht zu schießen, findet hier seine Erfüllung. Eine Eigenart von besonderer Kraft und reich an seltenen Reizen ist erblüht, ein Jungmeister brillanter Technik und kühnster Phantasie ist geworden: ein Künstler, kurz gesagt.

Nun kann man schon von einer persönlichen Handschrift Stucks reden. Sie ist von merkwürdiger Gegensätzlichkeit. An sich die Struktur fest, schlicht, derb, zuweilen ins Breite gehend, an die alten Meister deutscher Schule erinnernd, naiv einfach; und dann kommen Züge von einer koketten Zierlichkeit ganz gallischen Charakters, schließlich modernste Raffinements, elegante Keckheiten in allerlei zeichnerischen Verblüffungen und Kunststücken, — all dies je nach dem Vorwurf. Denn der Vortrag richtet sich nach dem Stoffe. Nicht jedes Lied verträgt das Jambenmaß, und nicht jeder Gedanke läßt sich in Dürersche Striche fassen.

Aber wie Stuck sich auch verschieden zeigte in der Mache auf den einzelnen Blättern, verschieden dem tieferen Betrachter: all' seine Ausdrucksmittel haben doch die Note des Persönlichen, es geht doch der Grundzug einer Eigenart durch alle.

Abb. 17. Relief.

Abb. 18. Der Wächter des Paradieſes.

Digitized by Google

Es ist auch hier, im Technischen, ein gewisses Paradoxes. Einfachheit, die wie Raffinement wirkt, und umgekehrt naturalistische Gewissenhaftigkeit, die plötzlich ins Barocke umschlägt. Und immer merkt man die Freude an der Sache, die Liebe zum Stifte, der mit äußerstem Vergnügen spazieren geführt wird auf den merkwürdigsten Bummelwegen zu dem Ziele einer launenreichen Schönheit.

Die Vorwürfe sind auch hier meist allegorischer Natur. Ganz selten ist ein terlingsbübchen, Faunenknirpse, großflügelige und kleinflügelige Genien en miniature, kurz alles, was zum heiteren Geschlechte der Putten gehört. Aber auch hier ist, den feinsten Nüancen nachgehend, die Technik immer noch in sich verschiedenartig genug, von flottester Großzügigkeit bis zur feinsten Herausmodellierung kleinster und zartester Einzelheiten.

Die meisten Vorwürfe dieser Karten und Vignetten sind allegorisch phantastisch gefaßt. Es sind Weinkarten, Menus, Hoch-

Abb. 19. Studie.

rein realistisches Stück wie das vortreffliche Blatt, das ein tanzendes Bauernpaar aus der Heimat Stucks mit humordurchblitzter Natürlichkeit darstellt.

Bei diesem Vorwurf ist die Vortragsweise, um die Bemerkungen oben zu illustrieren, von derbster Kraft. Schon in der Art der Strichführung, der breiten Schattengebung liegt „Dörperlichkeit“ ausgesprochen, eine Freude an fatter Kraft.

Wie anders sind dagegen die Flügelgeisterchen gemacht, die, ein ganzes Heer, auf den meisten übrigen Blättern herumwimmeln, Liebesgötterchen zumeist, Schmetzeitsblätter, Glückwunschkarten, Programme und Einladungen zu Musik-, Gesangs- oder Ballfesten, zur Jagd und Aehnlichem; Festkarten für den Eis-, Wettrenn-, Velociped-, Turn-, Kegel- und sonstigen Sport, außerdem noch reine Humoristika ohne Zuschneidung auf einen bestimmten Zweck.

Man hatte sich gewöhnt, geringschätzig über derartige Kunstarbeiten zu reden. Man sprach in Hinblick auf sie von Herabwürdigung der Kunst zu außerkünstlerischem Gebrauche. L'art pour l'art citierte man besonders. Heute weiß man, daß gerade hierin Stuck ein Vorläufer für eine sehr

wichtige Phase der modernen Kunstentwickelung gewesen ist, und man muß bedauern, daß er sich begnügt, Vorläufer gewesen zu sein.

Denn auch in diesen Dingen zeigte er die Kraft und Weite seines Talentes und einen Geist, der gerade solchen Fliegenden Blätter bekannt. Sein starkes Talent als Karikaturist kommt besonders in den Illustrationen zu „Hans Schreier, der große Mime" zur Geltung. Die Zeichnungen zu dieser „Buschiade" sind das künstlerisch Feinste, was von Stuck auf diesem Gebiete veröffentlicht worden ist, und

Abb. 20. Studie zur „Innocentia".

Arbeiten der „Kleinkunst" wohl ansteht.

Als besondere Publikation des Zeichners Stuck sind außer den Gerlachschen Werken noch „Die zwölf Monate" (Stuttgart bei Gustav Weise) erschienen, die einen etwas realistischeren Charakter, als seine sonstigen Zeichnungen haben (Abb. 14).

Stuck als Humorist mit Griffel und Feder ist aus früheren Jahrgängen der gehören zu dem Allerbesten der neueren deutschen Karikatur überhaupt.

* * *

Es ist schon in der Einleitung darauf hingewiesen worden, daß die Stucksche Malerei einen starken Zug ins Dekorative hat.

Man kann sagen, daß dieser Zug sich bei diesem Künstler von Anfang an bemerklich macht, also schon zu einer Zeit,

Abb. 21. Innocentia.

als die moderne Malerei im allgemeinen nach anderen Zielen bewegt war. Indeſſen iſt es klar, daß auch Stuck nicht abſolut außerhalb der Bewegung ſtand. Auch er hat das Entzücken der neuen Künſtler am freien, zerſtreuten Lichte geteilt, und auch er hat den befruchtenden Einfluß des Naturalismus geſpürt.

Aber der Grundirrtum, in dieſen neuen Mitteln und Wegen ein neues Ziel zu ſehen, iſt ihm nicht mit angeflogen. Er ging durch die gute Schule des Naturalismus und nahm aus ihr alles mit, was ſeiner perſönlichen Begabung nützlich und dienlich war, aber es fiel ihm nicht ein, im Inhalt ſeines Schulranzens den Inhalt der Kunſt zu erblicken.

Das war es ja, was an ſeinen Erſtlingen ſo verblüffte: eine ganz moderne realiſtiſche Technik bei völlig phantaſtiſchem Inhalte. Bei Betrachtung der Hauptbilder aus dieſer Zeit wird eingehender davon zu handeln ſein.

Auch bei seinen Landschaften zeigte sich Ähnliches. Sie waren durchaus modern gemacht, überaus luftig, einige wie erfüllt von einer flockigen Feuchtigkeit, ganz und gar nicht im Stile der alten Landschaftsmalerei — und doch waren sie auch durchaus keine „modernen" Landschaften. Auch in ihnen eine Stimmung von ganz phantastischer Note, selbst wenn kein Fabelwesen in ihnen spukte.

Aber je mehr und mehr entfernte er sich von der Technik und den Luft- und Lichtproblemen der Naturalisten. Je mehr und mehr erkannte er, daß diese Art doch nicht die seine war, daß *seine* Gestalten, *seine* Kunst gewissermaßen eine andere Optik hatten, als die der Naturalisten. Er wurde strenger im Umriß, stärker in der Farbe, und je tiefer er sein eigenes Wesen erfaßte, um so tiefer tauchte er ins Farbige. Während früher einheitliche Farbstimmungen waren, Stimmungen auf einen Grundton, ging er nun mehr und mehr auf Kontrastwirkungen aus, indem er jede Farbe in vollster Kraft hinsetzte als echter Kolorist von geradezu heißblütigem Temperament.

Und je näher er dem dekorativen Ziele seiner Kunst kommt, um so ausgesprochener wird dies. Große, farbige Flecken zusammengehalten durch eine eminent harmonische Gleichwagekraft, alles aufs Große, Einfache gebracht, nichts in Einzeleffekte auseinander schwankend — da wird der Maler zum Symphoniker.

Dadurch gewinnt seine Malerei das, was nun ihr Hauptgepräge und gegenüber der meisten anderen modernen Malerei ihr auszeichnendes Merkmal wird: das monumentale Wesen. Damit ist gesagt, was ihr immer mehr abhanden kommt, weil es nicht zu ihr steht: Intimität, gemütlicher Reiz. Der lyrische Zug, der in Bildern seiner Frühzeit zuweilen bemerkbar ist, verschwindet ganz: eine Art Pathos, etwas Gebietendes tritt auf.

So hat sich Stuck zum dekorativen Künstler im monumentalen Sinne entwickelt, — man möchte sagen im Sinne der italienischen Renaissance- und überhaupt mehr nach der Linie der italienischen, als der deutschen Kunst hin.

Es ist unmöglich, ihn als einen wesentlich deutschen Maler anzusprechen, wie etwa Thoma oder Uhde. Er wie Böcklin stammt künstlerisch von drüben her, von jenseits der Alpen; in ihm wie in Böcklin hat sich etwas wie eine Renaissance der Renaissance vollzogen. Man möchte fast an romanisches Blut in diesem Niederbayern glauben.

Oder ist es nur eben wieder diese ge-

Abb. 22. Kämpfende Faune.

wisse „Münchener Kunst“ aus der überwundenen Periode, neuaufgefrischt, modernisiert und auf eine respektablere Höhe gebracht? Man weiß ja, was sie bedeutete: ein Pfropfreis aus Italien her, das kümmerlich auf kümmerlichem deutschen Stamme saß?

Es hat nicht an Leuten gefehlt, auch ehrlichen, die dies gegen Stucks Kunst vorbrachten, indem sie sagten: Er kommt aus der Münchener kunstgewerblichen Tradition her und trägt die falsch verstandene Renaissance auf dem Rücken, die das greuelich Kennzeichen dieser Schule ist; er überträgt ohne tieferes Gefühl, nur aus Handfertigkeit, eine fremde Formen- und Farbensprache auf deutsches Gebiet; er bedeutet,

Abb. 23. Lucifer.

gerade wegen seines eminenten, aber durchaus äußerlichen Talentes, eine schwere Schädigung für die deutsche, nordisch-moderne Kunst; sein Erfolg ist nur daraus zu erklären, daß gerade in München dieses Talmi-Italienertum den Leuten von früheher im Blute steckt; diese zweite Auflage

der Renaiſſance iſt ſo unmodern wie möglich, kein Fortſchritt, ſondern ein Rückfall.

Dieſe Urteile entſtammen einer allzu oberflächlichen Betrachtung der Stuckſchen Kunſt. Wer ſich eindringlicher mit ihr beſchäftigt, wird finden, daß bei ihm das Italieniſche, das dekorative Princip der italieniſchen Renaiſſance durchaus nicht äußerlich angeflogen erſcheint, ſondern ſehr direkt aus dem ganzen Weſen dieſes Künſtlers erwachſen. Es iſt keine Adoption aus eigener Unfruchtbarkeit, ſondern ſehr perſönliche Zeugung. Von irgend welcher Imitation zu reden, iſt durchaus falſch. Es zeigt ſich in Stuck einfach wieder einmal das Phänomen, das in der deutſchen Kunſt ja nicht ſelten iſt, daß ein deutſcher Künſtler ganz und gar von den Traditionen erfüllt iſt, die wir als die antikklaſſiſchen bezeichnen.

Abb. 24. Amor Triumphator.

Aber es zeigt sich anders als bei jenen Künstlern früherer Zeit, die da sangen:

Des deutschen Künstlers Vaterland
Ist Griechenland, ist Griechenland.

Nämlich: es zeigt sich nicht als ein gewaltsames Streben, das seinen Grund in litterarischer Beeinflussung hat, während die sprache aus, die er übrigens keineswegs sklavisch aufnimmt.

Ist daher Anlaß vorhanden, ihn als eine schädliche Rückfallserscheinung abzuthun? Wir müßten dann auch Künstler wie Marrés, Feuerbach, ja Böcklin verwerfen und fänden auch keine Möglichkeit, den größten deutschen Bild-

Abb. 25. Vision des heil. Hubertus.

Kraft, dem erstrebten Vorbilde im wirklichen Wesen künstlerisch nahe zu kommen, durchaus mangelt, sondern es zeigt sich mit der Macht des Instinktes und mit der Kraft einer Begabung, die wirklich und wesentlich verwandt ist mit den schöpferischen Kräften, die für sie vorbildlich thätig waren. Und ferner: der Künstler denkt durchaus nicht daran, die modernen Züge seines Wesens aufzugeben, — er drückt nur eben auch sie in dieser Farben- und Formenhauer unserer Zeit, Hildebrand, gelten zu lassen.

Nein, es ist wohl ziemlicher, zu sagen: Wenn der Einfluß der alten, schließlich aus Hellas gebürtigen Kunst auf einen modernen deutschen Künstler so mächtig ist, daß er für seine Entwickelung bestimmend wird, so wollen wir uns dieses Umstandes ohne Beklemmung unseres deutschen Herzens erfreuen, dessen Weltverständnis keine seiner schlechtesten Gaben ist. Und wir wollen

uns dabei deſſen erinnern, daß der größte Deutſche, Goethe, mehr als irgend einer dankbar des Umſtandes eingedenk geweſen iſt, daß wir die äſthetiſche Kultur den Alten verdanken, und daß Anſchluß an dieſe ein Zurückgehen an die Quelle abendländiſcher Kunſt überhaupt bedeutet. Es mag dabei ſie wahrhaftig nicht mißachten, weil ihre Wurzeln bis weit hinüberreichen in die Länder, in denen die Kunſt ſo wunderſam das Leben geſchmückt hat, daß es auch den deutſcheſten der Meiſter großer deutſcher Kunſt, wie Dürer, ſtets ein beneidetes Schauſpiel geweſen iſt.

Abb. 26. Belauſchung.

immerhin wahr ſein, und wir freuen uns deſſen gewiß, daß die ſpecifiſch moderne Kunſt mehr ein nordiſches Gepräge zeigt und einen ſtark germaniſchen Einſchlag hat, aber das iſt kein Grund, mit minderer Anteilnahme dem Schaffen eines Künſtlers nachzugehen, der in dieſer Hinſicht *nicht* im Zuge der modernen Entwickelung mitgeht. Und bedeute er auch nur eine letzte Blüte der ſüdlichen Art Kunſt, — wir wollen ihr Schönes dankbar genießen und

Wir haben es den Modernen, die bis zu den Japanern in die Schule gingen, nicht übel genommen, daß ſie unſere Kunſt mit exotiſchen Nüancen bereicherten, wie ſollten wir da ein Recht haben, das Zurückgreifen auf die Urſprünge aller europäiſchen Kunſt irgendwie zu bemängeln? Vergeſſen wir nicht, daß Modernſein in der Kunſt nichts anderes heißt als Perſönlichſein. Woher die künſtleriſche Perſönlichkeit ihre Mittel nimmt, zu welchem Lehrmeiſter ſie

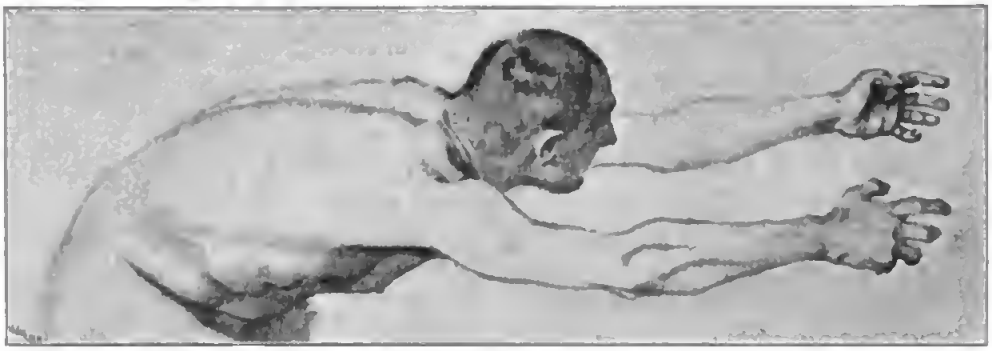


Abb. 27. Studie „zur Verfolgung“.

in die Schule gehen mag, darüber ein Placet oder Displicet zu erteilen, ist nicht unseres Amtes — wenn sie nur nicht bloß Schüler bleibt, sondern Meister wird.

Und Stuck wurde ein Meister in der Schule der Alten jenseits der Berge, ein moderner Meister, kein Archaist. Wir wollen seine Werke mit der künstlerischen Andacht betrachten, die wir jeder Meisterschaft schulden, woher sie auch stammen mag.

* * *

Am Beginne seiner Werke steht der Wächter des Paradieses (Abb. 18). Schon damals, 1889, als er ausgestellt wurde, wirkte er wie ein Programm. Und noch heute wirkt er so. Wie ein anderer Sankt Georg steht er da, nur ohne

Abb. 28. Studie „zur Verfolgung“.

Abb. 29. Verfolgung.

die gliederengende Panzerung, leuchtend in üppig gesundfarbener Fleischlichkeit, strotzend von Muskelfeste, wuchtig mit nacktem Arm vor sich gestoßen das flammende Schwert, dessen rote Flamme hinabzuckt in sonnegleißenden Erdgrund, eingestemmt den linken Arm, geradeaus den ernsten dunklen Blick aus glutheißen Augen, die eines edelschönen Kopfes Leuchten sind. Und um ihn Licht, Licht, — wie ein stürmisches Meer, in dem zu fliegen dieser Riesenengel des Lichtes gemacht ist, der seine Schwingen vom Adler hat, wenn sie auch bunt sind, wie von Paradiesesvögeln.

Dieses Bild hat alle Eigenschaften und Köstlichkeiten eines Frühwerkes. Man spürt ihm die Jugendlust an, aus der heraus es gemalt wurde. Es ist herrlich verwegen und unbekümmert, trotzig und selbstbewußt, ein gemaltes: Da bin ich!

Es war ein Sprung mitten in die Arena, und alle Augen wandten sich ihm zu. Man spürte mitten unter den Mühsamkeiten des Naturalismus, denen der Verständige mit Achtung folgte, daß etwas Neues sich ankündigte, etwas Brausenderes, Volleres, das Größe verhieß. Es war längst noch nicht fertig, aber diese Unfertigkeit verriet reiche Möglichkeiten. Ein Engel, — aber aus Hellas, Pleinair — aber nicht aus Dachau.

Indessen war doch noch eine ganze Menge „moderne Schule" darin, und nicht mit Unrecht rügten die Kritischen, daß die Zehenbildung dieses Paradiesfliegers mehr an das Modell erinnerten, als an ein Wesen, das keine fußbeengenden Stiefel trug. Ein gewisser Zwiespalt zwischen Darstellung und Inhalt war zweifellos vorhanden, — aber dennoch: wie ganz gab sich dieser kühne Wurf!

Heute noch, da Stuck um so viel weiter ist, kann der Freund seiner Kunst nur mit Entzücken an dieses erste Werk denken, das eine bestimmende That war.

Neben dem Wächter des Paradieses war

Abb. 30. Siesta.

Abb. 31. Forellenweiher.

Innocentia (Abb. 21) zu ſehen. Man konnte meinen, daß dieſes Nebeneinander nicht unabſichtlich war. Dort der junge Mann, der die Kraft verkörperte, hier das junge, faſt noch kindliche Weib, das ein Bild der Reinheit war. Und hier wie dort flutendes Licht, eine Helle, die wie in Schwaden aus dem Bilde ſchlug. Sonne zu malen um ein Jungfrauenantlitz, — das ganze Licht um dieſen Kopf eine große Gloriole, das ſchien die Abſicht des jungen Künſtlers geweſen zu ſein.

Und aber dann wiederum dies: das Bild war ein Symbol; zwar fehlten dieſer lieben ſeinen Geſtalt die Flügel, und doch wirkte das ſchöne Kind wie ein engeliſches Weſen. Nicht bloß die weißen Lilien ſagten: ſiehe, da iſt Unſchuld, ſondern es ſprachen das auch die Augen. Und dennoch: in dieſem Munde lag Sinnlichkeit, — verriet ſich das Modell. Nicht im böſen Sinne! Ganz ſicherlich nicht. Aber man konnte auch hier die Empfindung haben, daß die Steigerung des Realen ins Ideale, wie ſie der Vorwurf erforderte, noch nicht völlig erreicht war.

Bei allen ſolchen Darſtellungen muß man doch immer bedenken, daß der Maler nicht in erſter Linie Idealiker iſt, ſondern Sinnenmenſch. Zwar ſchwebt ihm vor, das Reale ſo aufzuhöhen, daß der Betrachter nicht ans Modell denken, ſondern deſſen Verklärung durch die idealiſtiſche Abſicht des Künſtlers empfinden ſoll, aber die Liebe des rechten Künſtlers zur ſchönen Realität iſt doch ſo ſtark, daß er ſich ſchwer von ihr frei machen kann ſelbſt in Zügen, die, für ſich ſelbſt betrachtet auch ſchön, doch nicht von der Schönheit ſind, die gerade der Abſicht entſpricht. Ein Künſtler,

der weniger am Wirklichen hängt, weniger sinnenfreudig, lebenbejahend ist, kommt leicht dahin, idealische Schemen zu schaffen, statt wirklicher Gestalten voll Schönheit, und wir werden immer den für den Größten halten müssen, der, wie Raphael, es vermag, die Wirklichkeit so zum Idealen umzuschmelzen, daß zwar nichts den groben Erdenrest ver-

Abb. 32. Ovid.

rät, aber auch nichts von der reinen Schönheit des Realen geopfert wird. So gewiß eine Madonna mit einer Hasenscharte unmöglich ist, so gewiß ist eine Madonna künstlerisch unmöglich, die vom wirklichen Weibe gar nichts mehr hat. Wo der Künstler eine menschliche Figur als Grundlage für eine Idealdarstellung wählt, muß er bei der Schönheit, der ganz realen und sinnlichen Schönheit des menschlichen Körpers bleiben, und gerade aus der hohen Sinnlichkeit des wahren Künstlers erblüht die höchste ideale Schönheit des Menschen in der Kunst. Idealisieren heißt nicht Phrasen aus dem Leeren machen, sondern aus der Fülle der Erscheinungen das Höchste greifen und wählen.

Es mag bei dieser Gelegenheit erlaubt sein, einen Punkt vorweg zu nehmen, dessen Betrachtung sich bei einer Darstellung der Stuckschen Kunst so stark aufdrängt, wie es sonst nur bei Beschäftigung mit den Werken eines Bildhauers der Fall ist. Er fällt in diesen Zusammenhang, wo von einer idealen Darstellung des menschlichen Körpers die Rede ist.

Wir werden sehen, daß Stuck, wie es seinem künstlerischen Wesen zwingend entspricht, geradezu von einer Leidenschaft für das schöne Nackte erfüllt ist. Auch darin ist er unmodern. Während das Hauptgebiet der modernen Malerei die Landschaft und die Stimmung ist, lockt ihn vor-

Abb. 33 Sphinx.

Digitized by Google

nehmlich der nackte Mensch und dessen Bewegung.

Schon in Heinses Ardinghello ist die Prophezeiung ausgesprochen, daß der modernen Kunst nur eine Möglichkeit bleibe, die antike zu übertreffen: nämlich durch die Entdeckung der Landschaft — (von dem, was wir „Stimmung“ nennen, ist noch nicht die Rede). In der Darstellung des Menschen sei von den Griechen bereits das Höchste geleistet, und der moderne Künstler sei überhaupt nicht imstande, diese Höhe

Abb. 34. Samson.

wieder zu gewinnen. Schon aus einem äußerlichen Grunde: weil er keine Gelegenheit habe, nackte Körper zu sehen, denen die Nacktheit ansteht.

Darin liegt eine große Wahrheit und wohl auch der Grund, warum selbst unsere Bildhauer den nackten Menschen nicht mehr als den natürlichen Hauptvorwurf ihrer Kunst behandeln. Denn es ist klar: das Studium des Aktmodells ist nur ein Notbehelf. Es fehlt die Möglichkeit, das Nackte in freier, natürlicher Bewegung und an Körpern zu studieren, die sich nackt natürlich zu bewegen wissen, die durch Bewegung in freier Luft und durch Leibesübung ohne Kleiderbeengung die Schönheit des Nackten in sich entwickelt haben. Was hilft es, Akte ins Freie zu stellen, Mädchen, die ohne Korsett, Männer, die ohne Stiefel kaum gehen können und deren ganze Körperentwickelung von Jugend auf an freier Entfaltung verhindert worden ist? Ein wirklich schöner Körper gehört schon unter günstigeren Bedingungen zu den größten Seltenheiten — und der moderne Künstler hat nur die Auswahl zwischen einer beschränkten Anzahl von berufsmäßigen oder aus Gefälligkeit stehenden Modellen. Der Grieche dagegen sah in seinen Bädern und Gymnasien und öffentlichen Spielen die Blüte der Jugend seines Volkes nackt und in der mannigfaltigsten, schönsten Bewegung.

Welchen anderen Ausweg gibt es da für den modernen Künstler, der sich ans Nackte wagt, als das Studium der Alten? Nur die Maler von Salonnuditäten können dessen entbehren, und diese können es um so mehr, als sie andere Ziele haben, als Künstler vom Schlage Stucks. Sie geben den ausgezogenen modernen Menschen, dieser will die Schönheit des nackten Leibes aufstellen als höchstes ästhetisches Ideal, und

es genügt ihm dazu nicht schon der Akt für sich, sondern es soll der bewegte nackte Mensch sein. Ohne Anlehnung an die Antike ist dies nicht möglich, und daraus entspringt wohl der „archaistische“ Eindruck, den manche von Stuckschen Arbeiten dieser Art empfangen. Doch ist es unrecht, diese Art archaistisch zu nennen. Man darf sie griechisch heißen — und das ist dann freilich das höchste Lob, was man ihr spenden kann.

* * *

Daß Stuck nicht mit solcher Höhe *begann*, begreift sich. Das Schwerste der Kunst fällt keinem Anfänger in den Schoß. Man sehe sich die hier gegebenen und nach der Zeitfolge ihrer Entstehung angeordneten Abbildungen solcher Wege einmal aufmerksam darauf hin an, wie aus dem ausgezogenen Aktmodell mehr und mehr der nacktschöne Mensch wird. Es ist lehrreich und erfreulich. Man vergesse dabei aber nicht, auch den beigegebenen Aktstudien einige Aufmerksamkeit zu schenken. Es sind hier aus einer gewaltigen Fülle nur wenige Proben gegeben — die Mappen des Künstlers sind voll davon. Er kann sich nicht genug thun im Aktzeichnen, denn, wenn das auch ein Notbehelf ist an Stelle des freien Studiums der Nacktheit, wie es den Alten beschieden war, so ist es doch eben darum um so nötiger, denn nur der Künstler, der das Aktmodell gewissermaßen auswendig lernt, vermag es zur höheren Feier der reinen Schönheit zu überwinden. Nur das heißeste Bemühen um die Realität verhilft zur wahren Freiheit des Schaffens, *berechtigt* eigentlich erst dazu.

Abb. 35. Phantastische Jagd.

Und alle diese Mühen um etwas, das die Sitte verpönt, so sehr verpönt, daß es Leute gibt, die es nicht einmal der Kunst verstatten wollen? Ist es nicht merkwürdig? Wie läßt sich das erklären bei einem Menschen, der sonst so gar keine eine unverkränkelte Freude am rein Kreatürlichen ist. Dem Menschen ward das Paradies genommen, und er gab sich die Kunst dafür; man kann sagen, daß sie ein heidnisches Vergnügen in Gott ist. Freilich kann auch das keiner erjagen, der's nicht

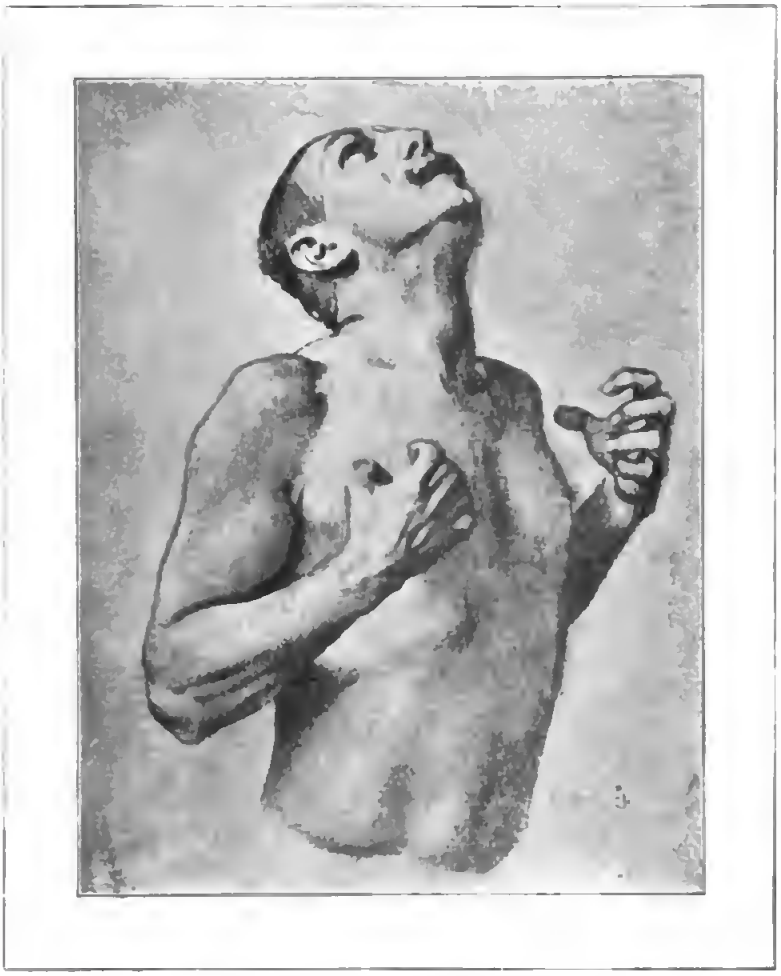


Abb. 36. Studie zur „Phantastischen Jagd".

Neigung hat, sich am Bestehenden zu reiben? Stuck ist nämlich durchaus keine Kampfnatur. Er denkt nicht daran, mit seinen Schwarme von Nacktheiten einen tendenziösen Gegensatz zur Zeit und ihrer Auffassung vom Sittlichen zu betonen. Es ist nötig, darauf hinzuweisen angesichts der Versuche, alles als Zügellosigkeit und Frechheit zu brandmarken, was in Wahrheit nur fühlt, und heute sind diese Gefühllosen in der Mehrzahl. Wir wollen nicht mit ihnen streiten, denn es gibt keine Aussicht auf Verständigung durch böse Worte; aber wir dürfen verlangen, daß auch sie es unterlassen, zu schmähen und zu verdammen.

* * *

Wir kehren zurück zur Betrachtung der Frühwerke Stucks, die wir ausführlicher behandeln, weil sich gerade in ihnen die Wesensart dieses Künstlers deutlich, wenn auch noch nicht in Vollkommenheit, offenbart. Der „Lucifer" steht vor uns, der sein Hauptbild in der zweiten Münchener Jahresausstellung (1890) war (Abb. 23).

Der Gedanke, daß hier das Gegenstück zum Wächter des Paradieses gegeben sein

Abb. 37. Liebesfrühling.

sollte, lag nahe, und man geht nicht fehl, wenn man dies annimmt. Dort volles, strömendes Licht, alles umgloriolt, umgossen von Sonne, hier nur ein schwaches Flimmern, das fast mühsam in die feuchte Luft eines grün-violetten Nebelheims fällt. Ein Phosphortropfen Licht als letzte Erinnerung an den, der Lichtbringer hieß: Lucifer. Aber daneben aus der Seele des Verstoßenen heraus zwei heiße, rote, stechende Lichter: die Augen des innerlich Glühenden. Zwei Funken vom Herde der Rache, dessen Feuer nicht wärmt, sondern nur zerstört. Sie würden nichts sein in der Helle; hier, im Dunkel, sind sie Herrscher.

Es ist ein großer Zug in diesem Bilde, ein Pathos des Hasses, das ergreift. Das Böse ist nicht als dummer Teufel gestaltet mit skurrilen Attributen, sondern als Dämon voll Gewalt und Größe. So hat Grabbe in seinem „Don Juan und Faust" den „schwarzen Ritter" hingestellt. So wenig der Wächter des Paradieses ein christlicher Engel war, so wenig ist dieser Lucifer ein christlicher Teufel. Aber, stammte jener aus Hellas, so stammt dieser aus unserer Zeit, in deren Tiefe es gärt. Ob der Künstler sich dessen bewußt war, bleibe dahingestellt, aber empfunden wurde es so. „Der Heizer der Maschine" könnte man das Bild mit socialer Beziehung umtaufen. Wenn die Gegner der Stuckschen Kunst sagten: das ist ein Zuchthäuslerkopf, kein Fürst der Finsternis, so ahnten sie das-

Abb. 38. Liebestoller Centaur.

ſelbe. Nur hätten ſie es auch begreifen ſollen. Aber das Ungewöhnliche in der Auffaſſung eines künſtleriſchen Vorwurfs, für den eine traditionelle Auffaſſungsart beſteht, pflegt meiſt mit Unbehagen empfunden zu werden und ſchnellen Tadel auszulöſen. Es gibt auch im Äſthetiſchen ein Verharrungsprincip, und die Menge fühlt ſich faſt beleidigt durch die Zumutung, etwas Neues anzuerkennen.

Abb. 39. Das Meerweibchen.

Digitized by Google

Andererseits ist sie aber von einem erstaunlichen Spürsinne für Auffindung von „Anklängen", und nichts thut gerade der Deutsche vor Kunstwerken lieber, als dergleichen. Es scheint für viele ein sonderbares Gefühl von Genugthuung zu sein, wenn sie von einem Werke der Kunst sagen können: das erinnert an dies, und das lehnt sich an das. Der freie Genuß des Dargebotenen scheint Nebensache und das Betrachten von Bildern überhaupt nur ein Anlaß für reichliches Auskramen von Reminiscenzen zu sein. Ruhige, unvoreingenommene Hingabe, die eigentliche Grundlage jedes ästhetischen Genusses, gehört fast zu den Seltenheiten. Es ist, wie wenn einer im Anblicke der Dolomiten sagen würde: Ganz schön, aber diese Formationen erinnern doch zu sehr an die Seealpen. Für jemand, der die Seealpen nicht kennt, wäre das ja eine imposante Bemerkung, und die meisten lassen sich, in der Kunst wenigstens, durch derlei wirklich imponieren.

Abb. 40. „Es war einmal".

Die beiden Bilder, die Stuck in der zweiten Münchener Jahresausstellung neben dem Lueiser vor die Öffentlichkeit brachte, hatten in der Hauptsache einen solchen succès de comparaison. Böcklin! rief man; jetzt fängt er an, Böcklin nachzumachen.

Die beiden Bilder waren „phantastische Jagd" (Abb. 35) und „Neckerei" (Abb. 42).

Wer jemals Böcklinsche Bilder mit Faunen und Centauren gesehen hat, wird Vergleich also billig unterlassen, wollen vielmehr versuchen zu schildern, wie Stuck damals an solche Stoffe herantrat.

Zuerst dies: Er verlegte sie in deutsche Natur. Es waren deutsche Wälder und Wiesen, auf denen sich sein Fabelvolk tummelte. Und: dies Fabelvolk selber sah noch nicht sehr griechisch aus, eher deutsch und jedenfalls modern. Damals schuf er solche Bilder mehr als Dichter, denn heute. Nur

Abb. 41. Die Rivalen.

nicht recht begreifen, wie man in diesen Bildern eine Nachahmung des Schweizer Farbenlyrikers erkennen wollte. Diese „Erinnerung" war wirklich zu billig. Sie kam nur vom Stoffe her. Denn Auffassung sowohl wie Technik unterschied sich sehr stark von der Böcklins. Gerade in diesen Frühwerken, wo Stuck das Landschaftliche so durchaus modern behandelt und auch in der Gestaltung dieser Fabelwesen einen fast realistischen Zug aufweist, ist nichts, was an den Meister erinnert, der vor Stuck die Welt der antiken Mythologie neu aufleben ließ.

Wir können ein Eingehen auf diesen vereinzelt sind in dieser Zeit Werke dieses Stoffgebietes von ihm, in denen er schon Maler in dem Sinne ist, wie später. Die „Belauschung" (Abb. 26) gehört zu diesen Ausnahmen. In diesem Werke kündigte sich überhaupt zum erstenmal der spätere Stuck deutlich an, der Schwelger in tiefen Tönen, starken Kontrasten, der reine Maler.

Die übrigen Werke dieser Art von damals wirken nicht so unmittelbar als starke Malerei, sondern mehr als Stimmung und Freude am Fabulieren.

Die Stimmung gibt er durch die Landschaft, durch eine ganz moderne, impressi-

onistisch gegebene Landschaft, in denen ein bald zitterndes, bald wehendes Spiel von Farben ist, ein nicht gerade peinlich realistischer Natureindruck, aber doch ein Eindruck von geschauter Wirklichkeit, die nicht als Traumbild wirken soll, sondern als Wiedergabe einer positiv sinnlichen Wahrallein erscheint ihm die Natur nur selten so belebt, wie sein Gestaltungstrieb es wünscht, sein inneres Auge es sieht. Und da das Landschaftliche schon in einer Stimmung gesehen und wiedergegeben ist, die etwas Seltsames, Verwobenes hat und gleichzeitig etwas Elementares, man möchte sagen

Abb. 42. Neckerei.

nehmung. Man kann die Bocks- und Pferde- und Hirschmenschen wegnehmen, und es bleibt ein Stück poetisch angesehener schöner Natur von einem eigenen Stimmungsreize.

Aber der Landschaftsmaler, der Landschaftsdichter ist in Stuck nur ein Wesensteil. Er hat nicht die Leidenschaft des reinen Landschafters, für die alle Staffage zur Nebensache wird. Durch die Stimmung von Menschen Unberührtes, so kann dazu keine menschliche, keine realistische Staffage passen. Es muß etwas anderes, Eigenes sein: zur Elementarnatur ein Elementargeschöpf, Wesen, die mehr als der Mensch unmittelbar natürlich sind, gewissermaßen Zusammenklänge mit der Natur, nicht „Herren der Erde", denen die Kreaturen dienen sollen, sondern wilde Kinder dieser Natur, animalisch und dabei dämonisch.

Aber sie mußten vom Menschen, dessen Körper der Hauptvorwurf dieses Malers ist, doch auch etwas haben, einen Teil des Körpers wenigstens; es mußten Halbmenschen sein. In ihnen konnte Stuck das zum Ausdruck bringen, was er wollte: tierheiteres, ganz urnaives Behagen an natürlicher, unverkümmerter Existenz und eine gewisse Ahnung alles Menschlichen.

So bevölkerten die Griechen in der Jugendkraft der Phantasie eines Hirten- und Jägervolkes ihr Land mit seltsamen Wesen, in denen etwas von ihnen und etwas vom wilden Tiertum war, und diese Gebilde einer dichtenden Phantasie schufen sie dann in kunstreifer Zeit zu Gestalten um, die bis auf heute Leben behalten haben, obwohl sie nie reell lebendig waren. Aber diese Halbmenschen waren ihnen keine Untermenschen, sondern, obwohl halbe Tiere, Halbgötter — wir würden heute sagen Übermenschen. Alles Kräftige war in ihnen über den Menschen hinaus potenziert: das Sinnliche wie das Mystische. Es waren Wesen, die mit der Kraft wilder Tiere genossen und geheimnisvolle Kräfte besaßen, wie die großen Götter:

„Dämonisch Volk, von Göttern hergezeugt
Aus der Natur unmittelbarem Schoß,
Der ungeheuren Mutter — Tier und Gott
Die goldene Zeit war ihre Zeit.
Dann kam der Mensch, nicht Tier mehr, noch nicht Gott,
Ein allzu schwacher Mischling, und erschreckt,
Entsetzt vor diesem Bastard floh das Volk
Der Göttertiere, und die Welt ward grau."

Aber die Dichter erinnern sich dieser Zeit immer wieder und hören nicht auf, von ihr zu reden wie von etwas Wirklichem, und wenn so ein Dichter gleichzeitig ein Maler ist, weiß er sie uns auch zu zeigen. Goethe hat darüber gesprächsweise einmal dies gesagt: „Die Künstler sind wie die Sonntagskinder; nur sie sehen Gespenster. Wenn sie aber ihre Erscheinung gesehen haben, so sieht sie jedermann."

Wir sollten solchen Dichter-Künstlern also dankbar sein und nicht, wie jener Berliner Realist, verlangen, man möge uns zuvor einen leibhaftigen Centauren zu Berlin Unter den Linden vorstellen. Das ist zu viel verlangt von jedem, der nicht selber ein Sonntagskind ist.

Daß Stuck eins ist, hat er bewiesen, und wer Augen hat, zu sehen, der sehe nun:

Da haschen sich zwei im dämmerigen Walde. Zwischen dünnstämmigen, weiß aus dem schattigen Grün heraus leuchtenden Birken bricht, man hört die Äste knacken, in leidenschaftlichem Galopp ein Rappencentaur hervor, stürmisch die Arme gebreitet nach einer üppigen Schimmelcentaurin. Die

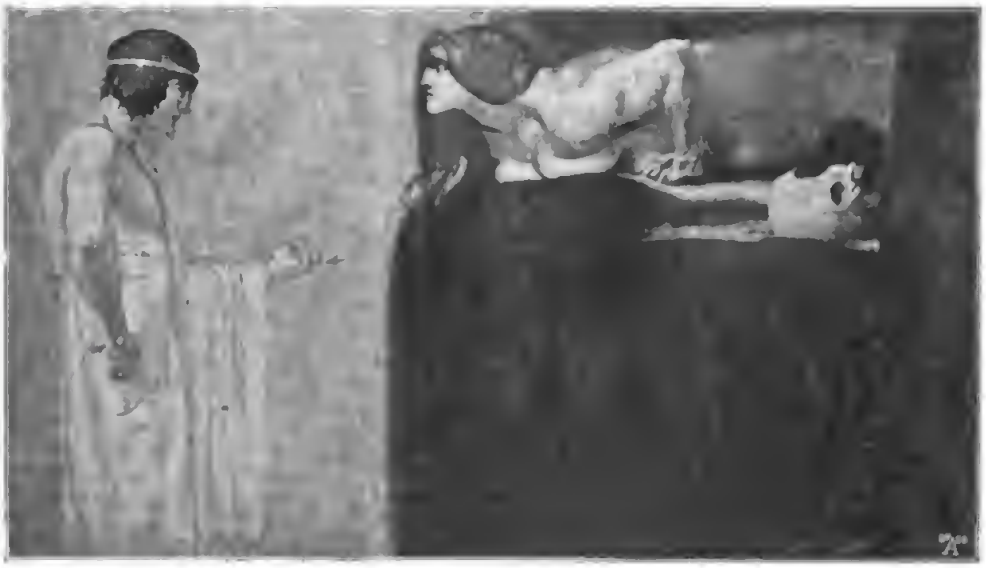


Abb. 43. Ödipus löst das Rätsel der Sphinx.

Abb. 44. Schlafender Faun.

lockt und lacht und winkt und weicht, und ihr Flachshaar umweht sie dabei wie ein weißer Schleier. Mund und Auge lachen ihr und sagen: Wenn die letzten, matten Sonnenlichter verglommen sind und alles umarmt ist von der sammetschwarzen Nacht — dann hast du mich! („Verfolgung", Abb. 29.)

* * *

Nicht immer ist es bloß ein Haschespiel, mit dem das Weibchen gewonnen wird. Oft gilt es Kampf wie zwischen brunstenden Hirschen. Der Abendregen klatscht auf den geweichten Boden, der schon fast Pfütze ist, und Brust an Brust ringen in rasender Umarmung zwei Centauren, ein blonder und ein schwarzer. Schon läßt der blonde schlaff die Arme sinken, und sein Pferdeleib ist halb in den Pfützenbach geneigt, der unter den Hufen der Kämpfer aufspritzt; sein offener Mund sucht Luft und möchte schreien. Der schwarze Sieger aber blickt schon im sicheren Triumphe vom Überwundenen weg halb rückwärts, wo im Buschdunkel die zage Wartende

Abb. 45. Verirrt.

steht, um deren weißen Leib die zwei ringen. Kaum sichtbar blickt sie durch den Schleier des senkrecht herabwehenden Regens, hingenommen von Bewunderung und Schrecken vor der Kraft dessen, dem sie angehören soll (Abb. 41).

„Es kracht im Forst, und unter tausend Splittern
Sprießt auf ein neues Reis, das ist der Schluß"
(Liliencron).

* * *

Das waren „Die Rivalen" (Abb. 41). „Nach Sonnenuntergange" stehen dann die beiden, der Sieger mit seiner Ersiegten, wenn der Regen verrauscht ist

Abb. 46. Studie zu „Verirrt".

und der Gruß der scheidenden Sonne rotgolden hinter buschigem Schattengrün in prunkenden Farbenstreifen verglüht, eng bei einander und genießen den Abendtrost und das Glück ihrer Zweisamkeit.

* * *

Einsamkeit behagt denen vom Stamme der Centauren weniger. Da braust einer aus dem Walde heraus in donnerndem Galopp, schlägt die Erde mit den Hufen und die eigene Brust mit den Fäusten, wirft den Schweif und brüllt in die leere Luft. Ihn reitet die Sehnsucht, ihn reitet Eros. Der lacht und kitzelt den

wütenden Koloß mit seinem Pfeile. Das wird ein Ritt durch Kreuz und Quer und über Stock und Stein. Den Reiter aber wirft selbst der tollste Centaur nicht ab. („Liebestoller Centaur", Abb. 38.)

* * *

hintüber geworfenen Kopfe mit dem breiten Schaufelgeweih (Abb. 35).

* * *

Wir sehen, die Centauren sind kein gemütliches Volk. Urwaldstark und urwaldwild. Die Jäger und Krieger kommen

Abb. 47. Weidende Pferde.

Aber längst schon vor Jägern und Kriegern wußten die Centauren nach dem Verse zu leben:

Was rettet vor der Liebe?
Die jache Jagd, der grimme Krieg!

Der sanfte Hirschmensch mit dem schlanklangen Oberkörper ist die Beute des wilden Hengstmenschen mit dem fellhaarüberzottelten Rückgrat. Der weiß zu jagen und zu treffen und mischt seinen Jägerjauchzer mit dem letzten Qualschrei aus dem wild

von ihnen her, nicht die Schäfer und Hirten.

Der große Pan aber, aller Faunen Oberster, ist ein Hirten- und Weidegott. Seine Kinder, Faune und Panisken, sind von milderer Art.

Selbst, wenn sie kämpfen, geht's nicht gleich ums Leben, sondern ist mehr ein Spiel wie zwischen jungen Böcken, ein Spiel, das Beulen gibt, aber keine Wunden („Zweikampf"). Behagliche Schlemmer in Kohl und Kraut und Hülsenfrüchten, sind sie mehr phlegmatischer Natur und haben entschieden Humor. Der geht ihnen nur

verloren, wenn sie sich in Schnee verlaufen haben und so frieren müssen, daß sich eine ganze Farbenskala des Frierens auf ihrer nackten Haut zeigt („Verirrt", Abb. 45).

* * *

Wie die Sonnenlichter, die in den grünen Wald tropfen, in breiten Kringeln lager zu ebener Erde, wo niederhängende Zweige ein breites, grünes, kühles Laubdach geben. Reckt dann die Sonne, die überall hinguckt, zuweilen, so wälzt man die Bäuche in schlafender Flucht und rettet, was zu retten ist, vor der Schmorenden („Siesta", Abb. 30). — Jagd gibt's wohl auch, aber nur auf Glühwürmchen, die bald gefangen sind. Da sitzen zwei junge Faunchen

Abb. 48. Sonnenuntergang.

auf dem moosigen Boden spielen, so spielen sie um die breiten Bäume des Waldes und necken und haschen sich („Neckerei", Abb. 42). — Und später, müde, klettert man auf einen bequemen Ast, legt sich breit vornüber und schläft. Unten murmelt der ziehende Fluß und rauschen die Wiesen. Gesundes Schnarchen klingt dazu wie Grundbaß („Schlafender Faun", Abb. 44). — Oder aber, wenn man schon zu dick zum Klettern und empfindlich gegen Hitze ist, sucht man sich ein Schatten- im Dämmer einer umbuschten Wiese, hocken im Grase und spielen mit der schönen, glänzenden Beute. Der ältere hat eins in der Hand, und aufmerksam sieht der ganz kleine, wie es grünsilberfeurig in der Hand des Kameraden glimmt. Im grünen Halbdunkel des Grases flimmern noch ein paar der lebendigen Punkte. Am Himmel webt wolkiges Abendlicht (Abb. 52).

* * *

In diesen kurzen Darstellungen wurden nur diejenigen Werke mythologischen Inhalts behandelt, die aus der Frühzeit des Meisters sind. Er hat später ähnliche Stoffe behandelt, ein paarmal die gleichen, und es wird sich zeigen, daß er sie anders behandelt hat.

Ehe wir dazu übergehen, liegt es uns ob, die übrigen Arbeiten aus der ersten Zeit kurz zu kennzeichnen und darzulegen, inwiefern von einer „ersten Periode“ Stucks im Vergleich zu späteren gesprochen werden muß.

Andeutungsweise ist das bereits geschehen. Will man versuchen, es in eine Formel zu bringen, so wäre etwa dies zu sagen: In der Entwickelung Stucks ist eine Anfangsperiode ziemlich deutlich abzugrenzen von einer mittleren Zeit, die sich als Übergang zu seiner jetzigen Schaffensart kennzeichnet, die man wohl jetzt schon als die eigentliche, ganz und reif persönliche Manier des Meisters ansprechen kann, von der er sich kaum mehr wesentlich entfernen wird. Die erste Schaffensperiode, die Zeit des jungen Stuck, steht unter dem Zeichen der modernen Technik und der modernen Landschaftsanschauung. Man sieht es ihr an, daß sie mit der Pleinairperiode der

Abb. 49. Orpheus.

modernen Kunst zusammenfällt; die große Kraft und Entschiedenheit der Farbe, nach der hin sich der Maler Stuck immer mehr entwickeln sollte, fehlt im allgemeinen noch. Anstatt breit hingestrichener Farbenflächen zeigt sich eine gewisse Zerstreuung der Farbe oder ein schleieriges Farbenweben. Die einfachste Form zurückgeführt, sondern, nach Art der Realisten, reich mit Details ausgestattet. — Im übrigen zeigt Malerei und Auffassung mancherlei Anklänge sowohl an die eben zum Durchbruch gelangte Kunst der Realisten wie an die specifisch Münchener Kunst jener Zeit; man wird zuweilen

Abb. 50. Abend am Weiher.

tiefen Töne sind selten; dafür gibt es Bilder von einer fast blendenden Helle: Weißgelb-golden — Sonne auf Sand. — Zeichnerisch fehlt noch die strenge Linie, ein eigentlicher Linienstil, wiewohl er sich schon oft genug ankündigt. — Im eigentlichen Gestalten fehlt gleichfalls noch die stilsichere Kraft, auch haben die Figuren noch nicht das Plastische, was später Stucks Gestalten auszeichnet. Sie sind noch nicht auf die an Seitz, zuweilen an Piglhein erinnert. — Das Persönlichste ist ein gewisser poetischer Zug und eine ganz freie Art, antik mythologische Stoffe modern zu behandeln. — Das Landschaftliche, das bei dem späteren Meister immer mehr zurücktritt, nimmt einen verhältnismäßig breiten Raum ein und ist von besonderem Reiz sowohl als Malerei wie als Stimmung.

* * *

Ehe wir zu den reinen Landschaften Stucks übergehen, die sämtlich seiner ersten Zeit angehören und zu genauerer Betrachtung Anlaß bieten, seien noch einige Figurenbilder aus dieser Zeit kurz gekennzeichnet.

ders anzuziehen. Die Tiefe lockt, und wenn sie gar Weib und Riesenkatze zugleich ist, dann mag ein malender Ödipus sich wohl ein paarmal verlocken lassen.

Da liegt sie auf hohem, feuchtem Felsen,

Abb. 51. Pallas Athene.

Ein paar davon können fast als Studien zu späteren Bildern, die denselben Stoff behandeln, angesehen werden. So: „Ödipus löst das Rätsel" (Abb. 43), „Sphinx" (Abb. 33) und die „Vertreibung aus dem Paradiese" (Abb. 115).

Das Sphinxthema scheint Stuck beson-

an dem es von Algen und Moos schleimig hinaufkriecht, über einem schwarzen Gewässer; die roten Raubtierpupillen, zwei steile Striche, starren und lauern auf Beute; die eine Pranke lastet wuchtig vor, der Katzenleib ist lässig gebreitet; eine schwarze Mähne fällt strähnig vornüber.

Wer mag so wissenslüstern sein, zu dieser bösen Rätselraunerin zu steigen?

Dieser Ödipus da „forcht sich nit". Er sieht der grimmen Philosophin gelassen ins unangenehm megärenhafte Antlitz und dociert mit gespreizten Fingern: „Ad 1 so, ad 2 so, und daher ad 3 und ad 4 so und so. Nun friß mich, wenn du magst."

Wird sie ihn fressen? — Diese Art Philosophen pflegen sich doktrinär mit dem Leben abzufinden und tödlichen Umarmungen aus dem Wege zu gehen.

Man wird der späteren Sphinxdarstellung, wo die letzte Antwort von der Fragerin selber mit tödlichem Kusse gegeben wird, wohl nicht bloß malerisch einen höheren Rang einräumen müssen, als dieser früheren Behandlung, die fast dazu verlockt, als Satire ausgelegt zu werden.

Die erste Darstellung der Vertreibung aus dem Paradiese deckt sich fast völlig mit der späteren, die nur größer und als Malerei sowohl wie in der Darstellung der nackten Figuren vollkommener ist. Es ist also angebracht, sie nur zu erwähnen.

Im „Samson" (Abb. 34) zeigt sich schon das Plastische und Monumentale des späteren Stuck, aber die starke Farbigkeit fehlt dem grau in grau gehaltenen Bilde, bei dem man eher an eine der Arbeiten des Hercules zu denken geneigt ist, als an die That des alttestamentarischen Kraftmenschen. Aber es war dem Künstler wohl sehr gleichgültig, ob Jude oder Hellene — das Modell war gewiß aus Bayern, und die Muskeln sind die Hauptsache, als welche sie international sind. Stuck hat eine besondere, man möchte sagen: niederbayerische Vorliebe für solche Vorwürfe. Es ist eine Art künstlerischer „Krafthuberei", und es gehört wirklich ein künstlerischer Samson dazu, derlei so auszudrücken, wie es hier geschieht. Überwindung gefährlicher Schwierigkeiten, zumal anatomischer Natur, ist häufig ein Charakteristikum Stuckscher Kunst. Er könnte ganz gut diesen Samson im Wappen führen.

Daß derselbe Künstler darauf kam, einen „Ovid" (Abb. 32) zu malen, zeigt, wie wenig einseitig er ist. Wenn Bilder wie der

Abb. 52. Glühwürmchen.

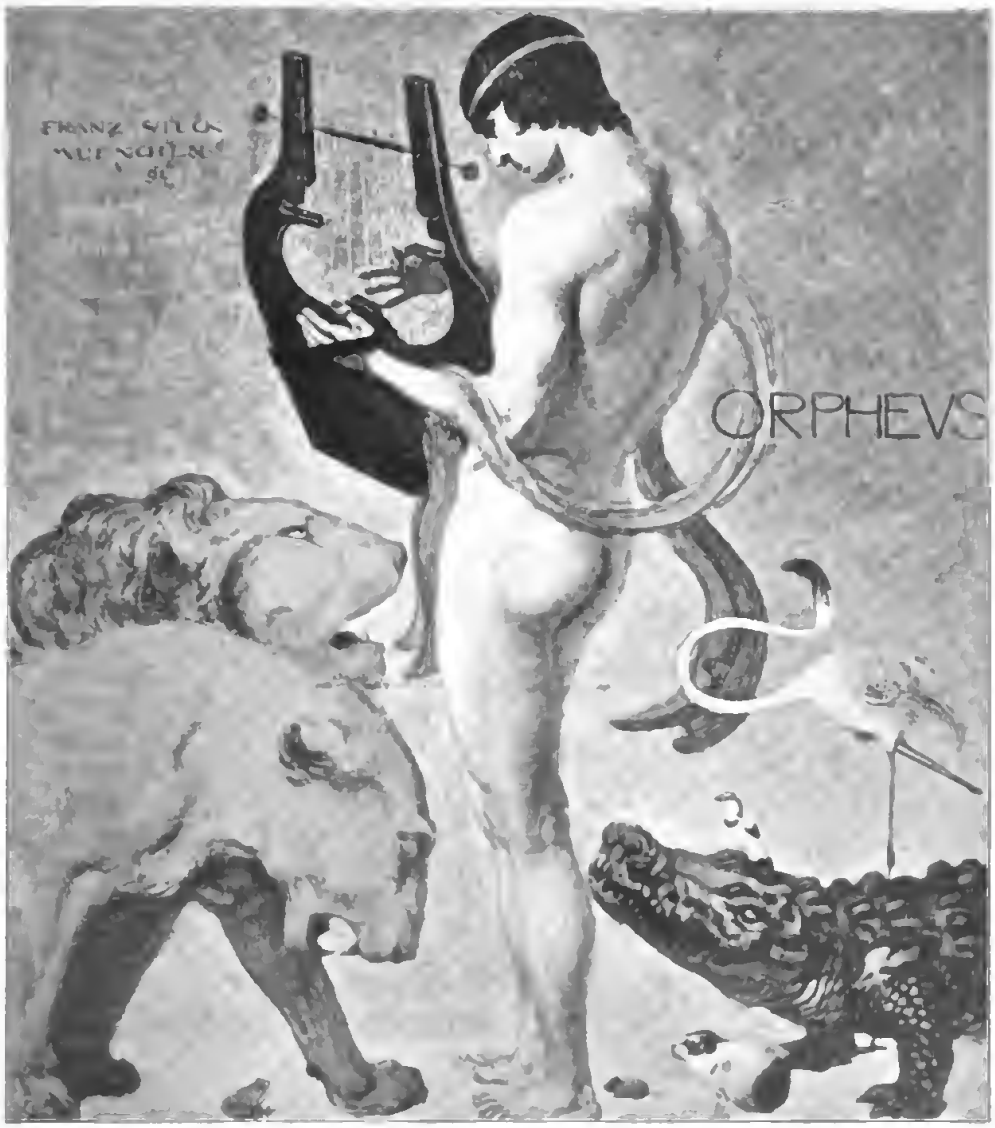


Abb. 53. Orpheus.

„Samson“ und eine Reihe anderer ganz aufs Aeußerliche geſtellt ſind und wie eine Verherrlichung der arbeitenden Muskeln wirken, ſo iſt dieſes Bild ganz Innerlichkeit, ganz Seele. Aber es iſt nicht eigentlich deutſche Innigkeit, nicht das völlige Gemütverſenken und Aufgehen in liebevoll erfüllter Enge, ſondern ein Zug von Feierlichkeit iſt dabei, ein Zug ins Weite. Die ganze Sommerherrlichkeit liegt über dem Bilde. Dieſem Schattengange fühlt, ſieht man es an, daß heißeſte Südſommerſonne über ſeinen Wipfeln brütet, glutet in breiten, flimmernden Wellen. Mit großen Augen ſchaut ſie ſelber hinein in das kühle Dämmerdunkel, und es iſt, als ob der Mann mit der Lyra auf ſie zuginge.

Aber ſein Blick geht nach innen, und auch die Töne fängt er mit dem Herzen auf. Er hat die Sonne in ſich. Mit allen Poren ſeines Leibes atmet er ſie ein, jeder Tropfen ſeines Blutes iſt voll von ihr, jeder Nerv bebt in der Wolluſt ihrer Herrlichkeit. Die eigene Glut, die in ihm

geboren ist, und der Sonnensegen, der in ihn eingeht, gatten sich in seiner Seele und gebären das Lied.

Das ist es, was in diesem Bilde ganz wundersam zum Ausdruck gebracht wird: wie der begnadete Mensch mit nach innen gewandtem Blick dennoch sinnen ganz im Schönheitszauber der Natur aufgeht, in ihr blüht und fruchtet.

Warum gerade „Ovid"? Warum nicht „der Dichter" schlechthin? Ist es eine Huldigung an den Dichter der Metamorphosen und der ars amandi als an einen wesensverwandten Künstler? Dies könnte man nur aus dem Munde des Künstlers vernehmen. Aus seinem Bilde aber, und dazu braucht man

Abb. 55. Studie zum „Orpheus".

Abb. 54. Studie zum „Orpheus".

keinen Kommentar, klingen wirklich die strengen und doch graziösen Rhythmen des Sängers der Verwandlungen und der Kunst zu lieben, denn es ist seines Geistes ein Hauch darin: Kraft, Schönheit, Stimmung, Sinnenfreude.

Diesem Dichter war Pan nicht tot, und auch im „Liebesfrühling" (Abb. 37) lebt der alte Gott der zeugenden Mittagshitze. Die zwei Seligen hier sind in Arkadien und wissen ohne Nietzsche, daß alles, was man aus Liebe thut, jenseits von Gut und Böse geschieht. Soll man mit heuchlerischen Worten bedecken, was der Künstler hier nackt zeigt? Soll man verhehlen, daß das hier — Heidentum ist, südländisches, sinnliches Heidentum? „Amor triumphator" spricht hier deutlicher für seine Macht und Gottheit, als auf dem kleinen Schildbilde, wo er ein bißchen barock und dabei münchnerkindlhaft aussieht.

Wenn ein Künſtler, wie es Stuck immer thut, ſich ſo offen zu einer antik natürlichen Auffaſſung der Sinnlichkeit bekennt, ſo deutlich es immer und immer wieder ausſagt, daß Eros ihm kein Teufel iſt und keine Verkörperung von Ur- und Todſünde, betrifft, ſo dürfen wir wohl ſagen, daß ſie hier am unrechten Platze empört iſt. Die Reinheit des Nackten ſoll ſie unbehelligt laſſen, auch wenn ein Moderner ſie darſtellt, oder ſie ſoll ehrlich genug ſein, alle Muſeen zu ſchließen und zu gebieten, daß

Abb. 56. Der Mörder.

ſo haben wir kein Recht, dies zu bemänteln und etwa eine äſthetiſche Hinterthüre aufzuthun, durch die er vor den Verwünſchungen moraliſcher Zeterer entwiſchen könnte. Er würde kurios dazu lächeln, denn ſeine Art braucht ebenſowenig Hinterthüren, wie irgend eines Ehrlichen und Ganzen Art. Und, was die ſcheltende Moral man aufhöre, in den Gymnaſien die äſthetiſche Kultur des Altertums zu preiſen. Solange wir den Namen Goethe mit Ehrfurcht und Verehrung nennen dürfen, ſo lange muß es auch erlaubt ſein, im Sinne Goethes das Natürliche auch dann ſchön zu finden, wenn es das Erotiſche iſt. Der Name Goethe iſt der Schild, den wir vor

Abb. 57. Pietà.

das Schöne ſtellen, das jene mit dem Vorwurf des Schmutzes bewerfen. So wird es am klarſten, daß ſie Tempelſchänder ſind.

Im übrigen iſt ja niemand gezwungen, Goethiſch zu denken und zu empfinden, und wir ſind die letzten, irgendwen deshalb zu ſchmähen, weil er als Illuſtration zum Spruche des alten Logau dienen mag:

Sie ſei nun, wie ſie ſei, die Zeit,
So liebt ſie doch Verſchämlichkeit.
Sie kann die Wahrheit nackt nicht leiden,
Drum iſt ſie eifrig, ſie zu kleiden.

* * *

Die Betrachtung der Frühzeit Stucks ſei mit der Charakteriſtik ſeiner Kunſt als Landſchafter beſchloſſen.

Es hätte füglich damit begonnen werden können, denn in der Landſchaft liegen die Anfänge der Stuckſchen Malerei, und aus der Landſchaft hat er ſeine beſten Kräfte damals gewonnen. Ja, man kann mit Recht behaupten, daß ſeine Landſchaften das eigentlich Reifſte ſeiner erſten Zeit ſind. Er hat nur in ſeiner erſten Zeit reine Landſchaften gemalt, weil ihn ſein Weſen immer mehr zum rein Figürlichen drängte, und er hat damals in der That alles als Landſchafter ausgeſprochen, was zu ſagen ihm auf dieſem Gebiete gegeben iſt.

Stuck war als Zeichner ganz im Figürlichen aufgegangen; als er zu malen begann, lockte ihn, wie es im Zuge der Zeit lag, vor allem die Landſchaft. Es war die Zeit, als die Ateliers verlaſſen ſtanden und die Maler mit Fanatismus vor der Natur ſaßen. Die Gegenſtände in zerſtreutem Lichte zu erfaſſen und Luft zu malen, das war das Problem, und überdies waren die alten äſthetiſchen Werte umgewertet, ſo daß man die Hexen aus „Macbeth" citieren durfte:

„Schön iſt häßlich, häßlich ſchön."

Es war die Zeit, als die Münchener Malerei am ſtärkſten unter Uhdes Einfluß ſtand, der damals draußen in Dachau jene köſtlichen Naturſtudien auf die Leinwand brachte, die immer als die feinſten Dokumente des deutſchen maleriſchen Naturalismus bleibende und hohe Geltung behalten

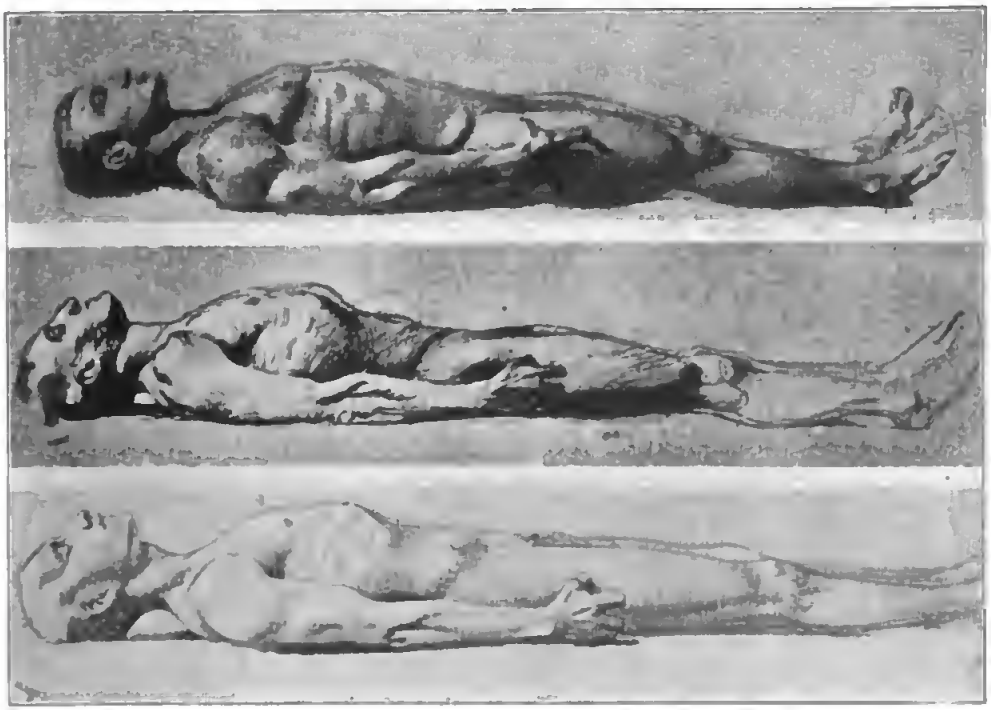


Abb. 58. Studien zur „Pietà".

werden. Uhde erbrachte in der That den Beweis, daß alles in der Natur schön ist, wenn es ein Künstler auffaßt und in Kunst umsetzt, und daß man nicht berechtigt ist, irgend etwas Naturgegebenes schlechthin als häßlich, der künstlerischen Behandlung daß in der Helle draußen farbige Werte steckten, die man gar nicht mehr gesehen und, wenn man sie sah, als roh, unkünstlerisch geschmäht hatte. Frische und Unmittelbarkeit des Farbenempfindens ging von dieser Kunst auch auf die Betrachter

Abb. 59. Der Sieger.

unwürdig zu bezeichnen. Dieser Naturalismus, der den Vorwürfen, die man als pittoresk zu nennen gewöhnt gewesen war, geflissentlich aus dem Wege ging und recht eigentlich das aufsuchte, an dem die früheren Maler geringschätzig vorbeigegangen waren, hatte eine große Aufgabe schön gelöst: er hatte die Augen dafür geöffnet, über, und es dauerte nicht gar lange, daß man sich dankbar zu der natürlichen Farbenfreude der eben noch so gescholtenen „Spinatmaler" bekannte. Man sah ein, daß die schwarze oder braune „Sauce" doch gar zu arm war gegenüber der Farbenfülle in freier Luft, und man schämte sich, daß man noch vor kurzem es roh genannt hatte, wenn

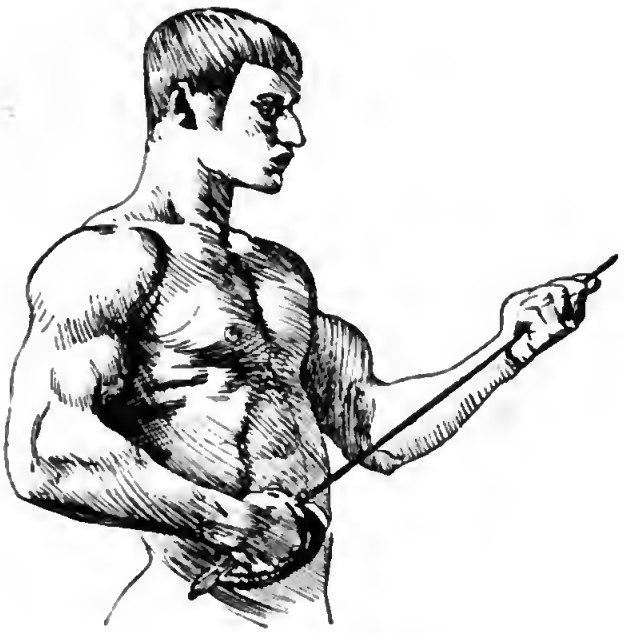


Abb. 60. Studie zum „Sieger“.

einer das klare Blau des Himmels unvermittelt über das saftige Grün einer Wiese setzte.

Die Maler waren fabelhaft fleißig damals, und viele kamen aus lauter Fleiß gar nicht mehr über Studien hinaus; nur wenigen war es gegeben, aus fleißigen Schülern Meister, aus treulich beflissenen Abschreibern Schöpfer zu werden, schlichte, aber in der Schlicht-

Abb. 61. Abendlandschaft.

heit ganze und große Poeten des Natürlichen.

Diese Art Kunst stand in einem starken Gegensatze zur Überlieferung, sie war ganz unromanisch, ganz deutsch, und sie geriet schnell zur Kehrseite ihrer Vorzüge: sie bekam im allgemeinen etwas Nüchternes, auf die Dauer Langweiliges. So mußte sie die Reaktion hervorrufen, die für die Kunst unserer Tage bezeichnend ist: die Hinwendung zum Phantastischen, Fabulierenden in den Stoffen, zum Symphonischen, stark Koloristischen in der farbigen Behandlung, zum Stilistischen, Ornamentalischen in der Zeichnung.

Für Stuck ist es sehr bezeichnend, daß er zwar der Lockung in die Natur keineswegs widerstand, sich ihr vielmehr ganz und eifrig hingab, daß er aber doch von vornherein eigene Wege ging, Wege, die seitab gingen und Reize suchten, die der Pleinair-

Abb. 62. Versuchung.

landschafterei ferne lagen. Man kann sagen, daß er von vornherein wählerischer war und nicht gleich in jedem Kohlgarten sitzen blieb. Da war nichts für ihn zu holen, der, bewußt oder unbewußt, auf Stimmungen von seltenem Klange ausging.

Es gibt eine Anzahl Naturstudien von ihm, die eigentlich nichts sein wollen,

als Notizen, und es sind doch zum mindesten Skizzen zu Stimmungsgedichten der Farbe geworden. Sie scheinen ganz und gar nichts anderes als Naturausschnitte, und doch wirken sie neben den Studien zauber, Birkenhelle vor Hügelschatten, Dämmerlichter im grünen, tiefen Walde — kurz: immer etwas wie Trösteinsamkeit im Schönen, das weit weg von allen Straßen und Äckern liegt. Man begreift, daß der Künst-

Abb. 63. Kreuzigung Christi.

der eigentlichen Naturalisten von damals wie Lyrika. Da sind waldinnere Heimlichkeiten mit schüchternen, grüngoldig tropfenden Sonnenlichtern, Baumgruppen und Wiesenhügel, zwischen und über denen das Blau des Himmels wie in grüßender Ferne liegt, graugrüne Verwobenheiten von schwermütigem, aber doch nicht bangem Märchen-

ler, der solche „Studien" machte, niemals darauf kam, Menschen in seine Landschaften zu stellen, denn ihr Reiz ist eben der der Einsamkeitsstimmung des Beschauers. Zu ihnen paßt nur die Gestalt von Elementargeistern.

Ein paar dieser frühesten Landschaftsstücke aber sind vollkommene Gedichte von

Abb. 64. Studie zur „Kreuzigung".

einem Zauber der Farbenſtimmung, daß man ihren Eindruck nur mit dem eines geſungenen Liedes vergleichen kann.

Eines hieß „Einöde". Ich weiß nicht mehr zu ſagen, was auf dem Bilde war; ich weiß nur noch, daß ſcheidende Sonne darüber lag und die ganze Stimmung des Liliencronſchen Verſes:

Tiefeinſamkeit ſpannt weit die ſchönen Flügel ...

Dann „Mondſchein". Da ſtand der richtige „liebe Mond" am Himmel, der ruhige mattflammende Schild, der die Verliebten und Märchengläubigen lockt. Vor ihm die Nacht in Buſch und Baum, das große, hütende Dunkel.

Ein anderes Bild ſprach die Schönheit des mondloſen Abends aus. Die letzte Abendhelle verglomm hinter dem langen Dache eines Bauernhauſes, zu dem, vom Beſchauer her, ein Feldweg führte. Das ſchlafende Haus, hingedehnt wie ein ſchlummernder Menſch. Später würde man von einer Maeterlinckſchen Stimmung geſprochen haben.

Und ein anderer Abend. Am „Forellenweiher" (Abb. 31). Wieder der leiſe Atem einſchlafenden Lebens, wieder das Licht, das im Scheiden noch einmal hereinhellt in die ſich hebenden Schatten der Dunkelheit, wieder die Poeſie des Müden, Laſſen, Schwermütigen. Und da vom Leben ein Laut, eine Bewegung: der Sprung der Forelle im glatten, dunkeltiefen Weiher. Leiſe Wellen gehen im Kreiſe zum Ufer.

In einigen Bildern, wie „Abendlandschaft“ (Abb. 61) und „Abend am Weiher“ (Abb. 50) kommt ein Zug von Größe hinzu, und mit dem Intimen verschwindet das Trauliche, Verträumte. Diese Bilder haben die ganze Schönheit der Schwermut und Sehnsucht ins Weite. Ein Armeausbreiten und Blickvergehen. Lenau. Hölderlin.

Es ist kein Zufall, daß die Abendbilder vorwiegen. Der Abend ist die Heimat des Märchens, wie der Mond seine Sonne ist.

Niemals in dieser Zeit hat Stuck Landschaften mit menschlicher Staffage gemalt, und auch später nur zweimal. Es wurde schon darauf hingedeutet, was ihn davon zurückhielt. Einmal finden wir Tiere in der Landschaft („Weidende Pferde“, Abb. 47), und in der „Vision des heiligen Hubertus“ (Abb. 25) gibt sich das lebende Wesen nicht als reine Wirklichkeit.

So kann man kurz sagen, daß auch der Landschafter Stuck deutliche poetische Züge hat und daß alle seine „Naturausschnitte“, wenn man auf ihn dieses Naturalistenwort überhaupt anwenden darf, in demselben Maße Seelenausschnitte sind.

Er ist im Landschaftlichen sogar mehr Poet als im Figürlichen. Denn in Stucks Landschaft überwiegt die Stimmung, der poetische Reiz noch den Reiz des Aeußerlichen. Im Figürlichen aber dringt, je weiter wir in der Entwickelung Stucks vorschreiten, um so mehr das rein Malerische, Dekorative vor.

* * *

Es muß immer wieder betont werden: der Werdegang Stucks geht auf die Linie des Dekorativen. Alles, was Stimmung, Lyrik ist, tritt mehr und mehr in den Hintergrund: das Poetisch-Seelische weicht dem Malerisch-Sinnlichen. Fast möchte man glauben, daß es Stuck in sich unterdrückt, um zur vollen Entfaltung seiner eigentlichen Begabung zu gelangen; jedenfalls aber kann man sagen: Je reifer Stuck wird, um so stärker erkennt er, daß das, was er immer hat ausdrücken wollen und ganz erst in seinen späteren Werken auszudrücken vermocht hat, rein ästhetischer Art ist, etwas, das die Betonung des Subjektiven, der Stimmung nicht mehr verträgt, wenn die Wirkung ganz einheitlich und mächtig aufs Auge gehen soll. Daher die immer größere, aufs Monumentale bedachte

Abb. 63 Studie zur „Kreuzigung“.

Einfachheit seiner Komposition, Zeichnung und Farbe, daher die Verzichtleistung auf seelische Beitöne zu Gunsten einer rein malerischen Gesamtwirkung.

* * *

der alten Haut, um eine tiefer liegende frei zu bekommen.

Solche Entwickelungen gehen nicht immer in gerader Linie vor sich, aber bei Stuck ist die Linie nur selten unterbrochen.

Man kann sagen, daß auf seine Früh-

Abb. 66. Medusa.

Mit einem Sprunge ist Stuck zu dieser Erkenntnis nicht gekommen; je mehr er schuf, je mehr kam er zu sich selbst. Künstler pflegen sich im allgemeinen nicht spintisierend, sondern schaffend vorwärts zu bringen, vorwärts: das heißt zu sich selber. Es ist das, was Goethe die künstlerische Häutung nennt, das Abwerfen

zeit eine Übergangsperiode folgt, in der es zwar schon deutlich wird, daß er wo anders hinaus will, in der er aber doch noch nicht völlig zu seinem Ziele gelangt.

Einzelne Werke mit solchen Anzeigen fallen schon in die frühere Zeit; sie werden aber besser im Zusammenhang mit denen besprochen, die den Übergang kennzeichnen.

Im allgemeinen gilt von allen dieſen Werken, daß das Maleriſche mehr im Vordergrund ſteht, als früher, daß aber noch nicht ganz Verzicht auf das geleiſtet wird, was früher als Hauptton mitſprach. Es wird zum Nebenton, der aber immer noch ſehr deutlich mitklingt. Den Unterſchied aber es bleibt doch ein Hauptreiz in der Stimmung, die dem Vorwurf als ſolchem abgewonnen wird. Das Anekdotiſche, Stoffliche iſt noch nicht mit der Zurückhaltung behandelt, wie in ſpäteren Arbeiten. Das Gleiche gilt vom „Meerweibchen“, von „Es war einmal“, vom „Toten Orpheus“

Abb. 67. Studienkopf.

gegen die ſpäteren Werke kann man ganz nur vor den farbigen Originalen, nicht in Reproduktionen erkennen.

Zuerſt zeigte ſich das neue Ziel Stucks in der „Belauſchung“ (Abb. 26), hier vornehmlich im Farbigen, dann, mehr in der Art der ſtrengeren Zeichnung, im „Meerweibchen“ (Abb. 39).

Die „Belauſchung“ hat ſchon ganz den Zug zur Einfachheit in ſtarken Kontraſten, (Abb. 49). Es iſt da überall noch viel erzählt. Aber doch ſchon viel maleriſcher erzählt, und die Geſtaltung ſteht über der Stimmung. Die ſchönen Leiber, die vollen Farben, das Spiel von Farbe und Form ſpricht wuchtiger und eher, als das Märchen, die Sage, der Einfall.

Und doch: hat man ſich ſatt geſehen an den dunklen Farben der Meereswellen, die um die noch dunklere Klippe branden,

Abb. 68. Studienkopf.

unſentimental, ganz ſtreng bei aller Drolerie.

Das „Meerweibchen“ (Abb. 39) iſt der umgekehrte Goethiſche Fiſcher. Wie erſtaunt die Fiſchaugen des Mädchens ſtarren! Wie gemütlich amüſiert über ſein Abenteuer der nackte Burſch zum Näherkommen einladet. Zwei liegende Akte im Grunde, aber voll Humor und Witz.

Im „Toten Orpheus“ (Abb. 49) iſt der Maler ſouveräner, der Maler, dem ſelbſt der Blutſtrom aus dem Haupte eines Erſchlagenen zum ſchönen Fiſchmädchen, der ſchlanken Prinzeſſin im fließenden Gewande, dem prächtig lebendigen Körper des Nixengeliebten und an dem grauſig ſtarren Leichnam des erſchlagenen Dichters, ſo verſinkt man doch bald in das, was ſich mit keinem anderen Worte andeuten läßt als: Stimmung.

Der Einfall, die Sage, das Märchen klingt mit, klingt nach.

Wie köſtlich, ein Stück aus der lyriſchen Anthologie, die „Belauſchung“. Es iſt ein ganz griechiſches Poem, ganz

Abb. 69. Studienkopf.

nen Farbenflecke wird, und der es nicht unterläßt, der Leiche eine schön ausgelegte Lyra in die Hand zu geben. Aber die Landschaft: Seele. Auch diese Bäume sind Leichen. — Das Bild gehört zu dem Stärksten aus jener Zeit und zeigt schon sehr klar, welcher Gang dem jungen Meister vorschweben mochte.

In dem Märchenbilde „Es war einmal" (Abb. 40) offenbart sich gleichfalls die Wendung zum ganz Einfachen in Farbe und Form neben einer gewissen Freude an kostbaren Einzelheiten. Der Froschprinz da gleißt wie ein Juwel, und das Fräulein Prinzessin betrachtet ihn nicht eigentlich mit der Innigkeit deutscher Märchenkönigstöchter, die ganz Seele sind. Mehr ein Erstaunen: Was für ein bunter Frosch, und gar eine Krone hat er auf! Entzückend ist die vorgebeugte Haltung der Rotblonden.

* * *

Wie ein Sinnbild seiner sich zum klassisch Dekorativen wendenden Kunst wirkt „Pallas Athene" (Abb. 51), und nur das Stückchen Landschaft hinten erinnert daran, daß das

Abb. 70. Scherzende Faune.

Werk nicht aus der späteren Zeit stammt. Der Kopf ist später für das Plakat und Wahrzeichen der Secession verwandt worden und wirkt in dieser Verwendung noch einheitlicher, da der Hintergrund ein Goldmosaik zeigt.

Im „Orpheus" (Abb. 53) fehlt bereits die Landschaft als Hintergrund. Das Bild ist schon ganz stilistisch dekorativ, in den Tieren zum Teil archaistisch. Es ist das früheste

Abb. 71. Italienerin.

Werk Stucks in dieser Art und zeigt sie wie in einer Übertreibung. Jedenfalls geht man nicht fehl, anzunehmen, in ihm eine Art Kraftprobe auf diesem Gebiete zu erblicken.

Eine ähnliche Stellung nimmt „Der Sieger" (Abb. 59) ein. Auch in ihm ist das dekorative Element fast übermäßig betont; aber er steht der späteren Stuckschen Art dadurch noch näher, als der Orpheus, der einfacher ist. Das Plastische ist beiden Bildern eigen. Auf beiden erscheint der nackte Körper wie modelliert. Es sind Malereien, wie wir sie sonst nur bei Bildhauern finden, wenn sie zu Pinsel und Palette greifen. In der That hat Stuck zur selben Zeit, als diese Bilder entstanden, zu modellieren begonnen.

Mit dem Pallaskopf und diesen beiden Bildern fängt der Zug ins Griechische an, sich bei Stuck deutlich zu äußern, dieser Zug, der gleichzeitig eine Hinwendung zum Plastischen selbst in seiner Malerei bedeutet.

Wir finden bei Max Klinger Ähnliches, aber während bei diesem Künstler die Malerei als solche unter dieser Beeinflussung durch die Plastik zweifellos leidet (wie denn Klinger als Maler durchaus nicht an Stuck heranreicht), und während dessen Griechentum immer etwas vom Ideal des deutschen Gymnasialprofessors hat, etwas Abstraktes, Blutleeres, Klassisches im Sinne des Katheders, so zeigen diese und ähnliche spätere Arbeiten Stucks rein malerisch dekorative Qualitäten, die selbst dem Gegner einer solchen ans Archaistische streifenden

Kunstübung imponieren müssen, und die Auffassung hat etwas durchaus Ursprüngliches, Unverbildetes, sinnlich Kräftiges, bei dem man ganz gewiß nicht an die Antike erinnert wird, die das deutsche Gymnasium seinen bebrillten Zöglingen vordociert, sondern vielmehr an das alte hellenische Gymnasion selber, an diese hohe Schule der Leibeszucht und harmonischen Ineinsbildung von Körper und Geist. Stuck ist eben ganz und nur als Künstler an die ästhetische Kultur der Griechen herangetreten, das will sagen: äußerlicher und mit geringer versehenem Schulranzen, als der fast gelehrt anmutende Klinger, aber gerade darum ist er ihr näher gekommen. Er sah sie ohne die Brille des in humanioribus gedrillten deutschen Mannes, der bis in die Geheimnisse der Verba auf mi und nymi gedrungen ist und allzu viele Zeit in philologischen Bemühungen verloren hat, und er ergriff, weil ihm kein Professor Mittelsmann zu diesen Schätzen war, ihren künstlerischen und natürlichen Reiz reiner und voller. Kein Zweifel, daß Klinger der bessere Philosoph ist und mehr über die Antike nachgedacht hat, als Stuck, aber mehr Sonntagskinderblick für die Schönheit des Antiken, mehr hellenischen Schönheitssinn hat der Münchener Meister. Daher sind seine antiken Gestalten wirklich schöne Menschen von Fleisch und Blut und künstlerischem Leben, während die Klingers, besonders auf seiner Dissertation „Christus im Olymp" Figuren sind, die zwar allerhand Ideen über Griechisches ausdrücken sollen, aber ihren Ursprung vom Athen an der Pleiße allzu deutlich verraten, als daß man an das wirkliche Athen auch nur erinnert werden könnte. Dieses Klingersche Pseudogriechentum ist eine wirkliche Gefahr für unsere Kunst, denn es proklamiert die falschen und künstlerisch leeren Ideale unseres gelehrten Wesens, das der Kunst in Deutschland immer hinderlich im Wege gestanden hat; es ist ein Griechisch-Thun, kein Griechisch-Sein im ästhetischen Sinne. Stucks Anlehnung an das altgriechische Schönheitsideal dagegen birgt keine Gefahr in sich, denn sie ist wirklich ästhetischer und nicht ideologischer Natur.

Man kann ja gewiß darüber streiten, ob es gut und im Sinne einer modernen

Abb. 72. Abend.

Entwickelung der Kunst ersprießlich ist, wenn heutige Begabungen sich so stark ans Alte anlehnen, wie Stuck es zweifellos thut. Wenn Stuck z. B. in dem Bilde „Der Mörder“ (Abb. 56) den Schrecken des Verbrechers über die eigene That wieder mit den antiken Furiengestalten verkörpert, denen zu machen und ihnen so viel Schönheit abzugewinnen, und sei es auch, wie im Falle des „Mörders“, die Schönheit des Grausigen, so werden wir uns seiner Kunst dennoch hingeben müssen, und wir werden ein Werk, das alte Gestalten so gewaltig nachschuf, nicht deshalb verwerfen, weil er,

Abb. 73. Studienkopf.

Schlangen vom Haupte zischen, so kann man freilich sagen, daß eine Neuschöpfung derartiger Symbole auf uns noch mächtiger wirken würde. Goya z. B. ergreift uns deshalb mehr, weil seine Phantastik eigener ist und keine Erinnerung an antike Vorbilder aufkommen läßt. Aber, wenn ein Künstler die alten Ausdrucksformen so mächtig beherrscht und so mit Leben erfüllt, wie Stuck, wenn er es versteht, sie so glaublich statt neue Symbole zu schaffen, sich alter bediente.

Wir müssen auch bedenken, daß es Fälle gibt, wo gewisse alte Auffassungstraditionen überhaupt kaum verletzt werden können, wenn man nicht die Sache selber überhaupt anders angesehen wissen will.

Ein solcher Fall liegt z. B. bei Behandlung christlicher Stoffe vor.

Uhde durfte die biblischen Geschichten

des Neuen Teſtamentes entgegen der Tradition darſtellen, weil er ſie nicht mit den Augen der kirchlichen Kunſt anſah, weil er das Chriſtentum nicht als Vorwurf für kirchliche Schmuckmalerei empfand, weil ihm das Leben und Weſen Chriſti als ganz etwas anderes erſchien als den Chriſtusmalern ſonſt. Er warf die Tradition um, weil ſie ſeinen Abſichten widerſprach, weil ſie ſeiner religiöſen Empfindung, die ganz aufs Seeliſche, Innerliche, Schmuckloſe geht, keinerlei Ausdrucksmöglichkeit gab. Sein Chriſtus iſt kein Gegenſtand für den Kultus, auch nicht für den Kultus der Schönheit. Darum nimmt er ihm alles, was äußerlich iſt, und gibt ihm dafür die Gloriole des Seeliſchen. Darin liegt ſeine Größe und Gewalt, daß er auf ſo vieles verzichtet und dennoch tiefer, ja eigentlich chriſtlicher wirkt. Er läßt die Tradition fallen, weil er das Symbol fallen läßt und nur den Heilands*menſchen* darſtellt.

Wer dagegen, wie Stuck in ſeinen Gemälden chriſtlichen Inhalts, das Symbol beibehält, kann auch die Tradition nicht aufgeben. Und er behält beides bei, weil er auch hierin ganz nur Maler iſt, der ſchmücken will.

Seine Lage wird dadurch faſt ſchwieriger, als die Uhdes. Dieſem mußte es von vornherein klar ſein, daß ſeine Chriſtus- und Marienbilder niemals ihren Platz in einer Kirche finden konnten, und er dachte ja auch nicht daran. Bei Stuck dagegen, ſollte man meinen, hätte der Gedanke beſtehen können, daß ſeine Bilder ihren eigentlichen Platz in einer Kirche hätten ſuchen ſollen oder zum mindeſten in der Behauſung eines kirchlich Geſinnten.

Der Gedanke hätte beſtehen können, beſtand aber doch wohl nicht. Ein Künſtler von der perſönlichen Art Stucks, und wenn er noch ſo ſehr bei der Tradition der alten kirchlichen Kunſt bleibt, hat keine Ausſicht, es der heutigen Kirche recht zu machen, die ſchon nicht mehr bloß die Tradition, ſondern die Schablone verlangt, denn die Zeit iſt vorüber, wo die lebendige Kunſt ein lebendiger Faktor der Kirche war, wo ein Michelangelo unbekümmert um irgend welche Stilforderungen ſeine gewaltige Natur an den Mauern einer päpſtlichen Kapelle offenbaren durfte, wo es einem Tintoretto geſtattet war, ſeinen monumentalen Naturalismus an kirchlichen Stoffen zu bethätigen, während ein Paolo Veroneſe die Geſtalt Chriſti mit dem Prunk und der Pracht ſeiner Zeit umgeben durfte.

Man muß ſich fragen: was bewog den Maler antiker Sinnenfreudigkeit dazu, chriſtliche Vorwürfe zu wählen, da er doch keine Ausſicht hatte, daß ſeine Bilder einen Raum ſchmücken würden, für den ſie doch eigentlich ihrem Inhalte nach beſtimmt ſein mußten? War es am Ende — Chriſtentum? Hat

Abb 74. In vino veritas.

Stuck ſeine Pietà, ſeine Kreuzigung aus einem inbrünſtig religiöſen Gefühle heraus gemalt, wie ein Fra Angelico, ein Mattheus Grünewald oder auch nur aus einer ſo religiöſen Gegenwartsſtimmung wie Uhde?

Es iſt ſehr ſchwer, das anzunehmen, denn es ſtimmt ganz und gar nicht zu dem geheiligter Vorwurf herabgezogen, mit läſterlichem Mangel an Ehrfurcht dargeſtellt würde. Aber man hat durchaus das Gefühl, daß ſie keinem innerlich chriſtlichen Gefühle entſtammen, daß ſie nicht mit der Andacht zum Kreuze gemalt worden ſind.

Warum alſo wurden ſie gemalt?

Abb. 75. Studienkopf.

heiteren Heidentum dieſes Mannes, der das Fabelgelichter der Antike immer mit der Unbefangenheit des Immoraliſten dargeſtellt hat, und dem der Gartengott der Römer ein näheres Symbol iſt, als das Kreuz. Und es iſt auch aus ſeinen Bildern chriſtlichen Inhaltes ſelber keineswegs erſichtlich. Dieſe Bilder ſind ſtreng, ernſt, pathetiſch, wie es ihr Vorwurf erheiſcht, und es kann niemand behaupten, daß in ihnen ein

Es darf ruhig geſagt werden: nicht um Chriſti, ſondern um der Malerei willen. Stuck hängt zu eng mit der großen Epoche der europäiſchen Malerei zuſammen, die ſo lange in erſter Linie chriſtliche Malerei war, als daß es ihn nicht hätte reizen ſollen, auch auf dieſem Stoffgebiete den Meiſtern nachzueifern, die ihm am nächſten ſtehen: den Italienern der höchſten koloriſtiſchen Blüte. Auch bei dieſen, den

Meistern der Renaissance, war die Freude am Malen sicherlich größer, als die Inbrunst des Glaubens; auch sie beteten ihre Gemälde nicht mehr an wie die frommen malenden Mönche und Primitiven, auch ihnen

Namenschristen sind, steht dem lebendigen Christentum als einer kirchlichen Macht noch ferner als sie; die biblische Geschichte ist ihm in noch höherem Grade nur Historie als ihnen. Er ist kein Feind der Kirche,

Abb. 76. Studienkopf.

ging recht oft der Akt über den Heiland. Denn auch sie suchten das Land der Griechen mit ihrer Seele, und ihre Augen sahen und erfaßten zuerst das Schöne in jedem auch noch so kirchlichen Vorwurfe. Stuck als Moderner von heute, als Zeitgenosse Nietzsches, lebend in einer Zeit, wo die große Mehrheit der Gebildeten nur noch

er denkt nicht im entferntesten daran, sich als starken Geist aufzuspielen, der sie bekämpfen möchte, — das liegt hinter ihm, wie hinter allen denen von heute, die zwar die kirchlichen Dogmen nicht mehr als Mächte für ihr Leben empfinden, aber auch keinerlei Haß gegen sie haben. Er steht nur abseits, exkommuniziert durch sich selbst,

und sieht zum Kreuze mit rein menschlicher Anteilnahme auf, mit Ehrfurcht und Bewunderung, doch ohne niederzuknieen. Was ihn inspiriert, ist hier wie vor jedem anderen Stoffe das Ästhetische, nicht das Kreuz, und wenn er sich in die erhabene Leidensgeschichte des göttlich duldenden Verkünders weltumwälzender Ideen versenkt, so geschieht es nicht mit religiösen Schauern, sondern nur mit dem bewegten Herzen eines Menschen, der Großes groß empfindet. Er denkt nach über das Wunderbare, aber er versinkt nicht darin. Das Mystische ist ihm fremd, das Menschliche nahe. Sobald er aber zu malen beginnt, ist er auch hier nur Maler.

Vom kirchlichen Standpunkte aus läßt sich gegen diese Art Behandlung christlicher Stoffe alles einwenden, vom künstlerischen nichts. Es stünde dies anders, wenn diese Behandlung, der das eigentlich Religiöse fehlt, roh pietätlos wäre oder tendenziös anstößig: denn pietätlos rohe und tendenziös anstößige Behandlung von Stoffen, die in sich selber etwas Weihevolles und Erhabenes haben, ist an sich und von Grund aus unkünstlerisch wie jede Darstellung, die ihrem Stoffe nicht entspricht. So mußte es als künstlerische Gefühllosigkeit wirken, wenn Klinger, nur aus historischer Schrulle, den Gekreuzigten als ganz nackten Akt ohne Hüfttuch und halb hockend auf einem zwischen den Beinen angebrachten Stützholz malte und so den Blick brutal auf eine Stelle lenkte, die mit dem geweihten Schrecken des Vorganges nichts zu thun

Abb. 77. Neckerei.

Abb. 78. Studienkopf.

Daher kommt es, daß ſie, ohne religiöſe Inbrunſt zu verraten, nicht blasphemiſch, ſondern weihevoll wirken, wie es ihrem Entwurfe entſpricht.

In der „Pietà“ (Abb. 57) iſt alles, Kompoſition und Farbe, aufs Feierliche geſtimmt. Die Strenge der Linien, der Ernſt der dunklen Farben, die ſymphoniſche Einfachheit und Größe des Ganzen, alles atmet monumentale Feierlichkeit. Der Schmerz der Mutter iſt in eine ſtumme Geſte gebracht, die Stecklage des Leichnams

hat, und auch Darſtellungen, wie die Exterſche Kreuzigung, in der die Blutlachen die koloriſtiſche Hauptſache ſind, während zeichneriſch die von den Stricken herausgetriebenen Muskeln der Schächer als ſenſationelles Hauptbeiwerk erſcheinen, können nur als unkünſtleriſche Geſchmackloſigkeiten bezeichnet werden. Aber derlei Anſtößigkeiten bietet Stuck nicht. Seine Bilder ſind keine eigentlich religiöſe Malereien, aber Pietät und Ehrfurch vor dem großen Stoffe iſt in ihnen.

Abb. 79. Das Geheimnis.

wirkt ohne jedes Beiwerk nur durch die Linie ergreifend. Das in Starre aufgerichtete Leben, der in Starre hingeſtreckte Tod: ein Kreuz zweier ſich ſchneidender Linien. Man kann in Einfachheit nicht ergreifender ſein.

Mächtiger, bewegter, der Höhepunkt des rechten Schächers mit den raubtierhaft gekrallten Fingern. Unten aber wütet der Pöbel, kreiſcht und zetert mit aufgeriſſenen Mäulern die menſchliche Beſtie und ſticht nach dem Sterbenden mit wilden, blutentflammten Augen.

Aber dieſer Lärmſchwall verhallt vor

Abb. 80. Studienkopf.

eines Dramas die Kreuzigung. Der ſtürmiſch gewonnene Gipfelpunkt einer Tragödie, die zum Mittelpunkt einen Gewaltigen hatte, den die Meute mit Behagen zerreißt. In gewaltigen Zügen alles, monumental ſchön zuſammengefaßt mit wuchtiger Kraft. Dieſe große Stille auf der Stätte des großen Leidens: kein Klagelaut aus dem Munde der Liebe; nur ein Röcheln der ſtummen Sprache der tiefſchönen Farben, der ſtrengſchönen Linien da oben. Rhythmiſch feierliche Linien, rhythmiſch feierliche Farben. Da iſt der ſchwarze Mantel des einen, der die ohnmächtige Maria hält, und desſelben ſchön herunterfallendes Blondhaar, — nichts iſt vom Antlitz zu ſehen, keine Bewegung kündet Schmerz, aber ein tiefer, mächtiger Grundton geht von dieſem

Schwarz im Vordergrunde aus. Das ist die rechte Symbolik im ganz Einfachen. Wundervoll stechen gegen diese dunkle, beherrschende Grundfläche die wenigen starken Farben ab, das große Stück Rot des einen Mantels und ein kleines, aber sehr lebhaftes Stück Grün. Etwas Dunkeltöniges, Wuchtiges, Drohendes über dem Ganzen. Die braunrote Scheibe der Sonne, mit

Abb. 81. Zauberwald.

hellrotem Hofe dicht überhäupten der Menschen hangend, ist der Ausklang dieses wundervollen Accordes.

In diesem Bilde hat sich Stuck bereits ganz gefunden; man kann sagen, daß er eine Kreuzigung heute im ganzen ebenso darstellen würde; er würde nur etwa auf den bewegten Hintergrund der fluchenden Menge verzichten.

Ebenso ist die „Versuchung" (Abb. 62) ein Werk, das, wenn es auch zeitlich etwas weiter zurück gehört, in die Reihe der Bilder aus seiner reifen Zeit zu setzen ist.

„Schönheit mit lebendigem Inhalt", dieses Wort aus dem Ardinghello, das Feuerbach in sein „Vermächtnis" herüber genommen hat und das für alle Malerei, die zugleich schmücken und etwas aussagen will, ein hohes Ziel bedeutet, trifft auf dieses Werk zu. Man kann von ihm sagen, daß es zugleich schön und „reizend" ist, — doch muß man „reizend" in einem volleren Sinne nehmen, als er gemeinhin mit diesem Worte der höheren Töchterschule verbunden wird. „Liebreizend" drückt dies noch deutlicher aus.

Es wird hier für Adam auf mildernde Umstände plädiert, und man muß schon ungeheuer moralisch sein, wenn man angesichts dieser entzückenden Eva, die mit jeder Hand zu schönen Dingen lockt, den wie mit einer Reflexbewegung zugreifenden

Adam verdammen wollte, weil er ſo ſchnell bereit iſt, in den Liebesapfel zu beißen. Es gibt Dinge, die einem jungen Manne die Beſonnenheit rauben können, und wenn auch eine Schlange in der Nähe wäre, die recht giftig zuſchaut und allbereits ein Bein des Unbeſonnen umſchlungen hat. Da ſteht er, mit einem Beine in der Sünde, mit dem anderen in Blumen des Paradieſes, Adam homo inſipiens, und keine Schlange und kein Gott wird ihn abhalten, mit beiden Beinen in die Sünde zu ſpringen.

Abb. 82. Studienkopf.

Der Apfel glüht, und Eva lacht.
Gib, gib, daß ich genieße,
Und wäre es die letzte Nacht
In Gottes Paradieſe.

Es wird Leute geben, die dieſem Bilde die Tiefe abſprechen, weil es keine „Abgründe der weiblichen Seele“ enthüllt und nichts von dem grimmigen „Kriege der Geſchlechter“ verkündet, der nach der Ausſage profunder Männer ſeit Anbeginn der Welt tobt. Daran iſt wieder das Stuckſche Heidentum ſchuld, dieſe Weltanſchauung einer lachenden Philoſophie, die ſo verrucht iſt, vor lauter Schönheit keine Abgründe zu ſehen. Wie ſeicht! Wie leer! Wie oberflächlich! Man muß ſchleunigſt Strindberg und die kleineren Kirchenväter des Grauens vor dem Weibe citieren, um etwas Tiefenrauch der Erkenntnis zu atmen nach dieſer gewöhnlichen Atmoſphäre der Schönheit. Ach ja! Dieſe Art Kunſt iſt eine ſchlimme Verſuchung. Sie ſtammt ſicher von der Schlange, der ein braver Mann den Kopf zertreten ſoll.

Abb. 53. Die Sünde.

Immer malt sie Hexen, und immer malt sie sie schön. Da ist gleich wieder eine und steht ruchlos nackt auf einem Pokale. Die Hexe des Rausches, die Teufelin des Alkohols, die sich die Larve „Wahrheit“ vorhält und demaskiert Katzenjammer heißt. Apage Satanas! In vino veritas? (Abb. 74.) Nicht doch! In vino insanitas!

Die Moral ist eine schlechte Kunstkritikerin, so notwendig sie als Kritikerin des Lebens nicht bloß für die Masse, sondern für jeden einzelnen ist. Wappnen wir uns immerhin mit ihr fürs Leben, aber wo es Kunst gilt, wollen wir bei der Schönheit bleiben. Im Paradiese gab es keine Moral, und die Kunst ist wiedergewonnenes Paradies. Glücklich der, dem es gegeben ist, unter Führung guter Meister dort zu wandeln und, aller Freude Herzens und der Sinne voll, zu genießen, ohne scheu nach dem Engel mit dem Flammenschwerte zu schielen. Der steht draußen und sorgt dafür, daß keine Unberufenen eintreten, keine Lüsternen und keine Schnüffler, denn beide sind Lästerer des Schönen.

* * *

Die „Kreuzigung Christi“ (Abb. 63) bedeutet unstreitig einen Höhepunkt im Entwickelungsgange Stucks. Es folgt darauf eine Reihe von Werken weniger monumentaler Natur, die bald lyrisch, bald spielerisch dekorativ anmuten; es ist, als ob sich der Künstler in ihnen von jenem großen Werke erholte. Sie sind die Spätlinge seiner zweiten Schaffenszeit, von der gesagt wurde, daß sie als Ganzes noch nicht den reifen Stuck zeigt, wenn er sich in einzelnen Stücken auch schon meisterlich offenbart. Auf sie folgt dann der „Krieg“ (Abb. 92), dasjenige Bild, mit dem seine reife Zeit anhebt, seine jetzige Zeit, von der wir glauben dürfen, daß sie

Abb. 84. Herbstabend.

Abb. 85. Studienkopf.

heißt hier nicht Schluß des Schaffens, Abnahme der Fülle, sondern Schluß des Suchens, Tastens, Abnahme der Unsicherheit im Ziele und in den Mitteln. Im übrigen ist schon gesagt worden, daß diese ganze Einteilung nicht peinlich genommen sein will.

* * *

Die Werke, die zwischen der „Kreuzigung“ und dem „Krieg“ liegen, sollen deshalb, weil sie kleineren Umfangs und nicht von so wuchtiger

noch lange andauern wird, denn Stucks Begabung sieht gar nicht danach aus, als ob sie bald verausgabt sein könnte.

Andererseits hat es aber auch nicht den Anschein, als ob Stuck noch einmal wesentlich andere Bahnen einschlagen würde. Man darf also wohl schon von einer Zeit des Abschlusses seiner Persönlichkeit als Künstler reden, so mißlich es im allgemeinen ist, beim Schaffen eines Lebenden, der noch jung ist und in der reifen Kraft steht, von einem Abschluß der Entwickelung zu sprechen. Abschluß

Abb. 86. Studienkopf.

Abb. 87. Prinzregent Luitpold von Bayern.

Abb. 88. Der Tanz.

Art ſind, keineswegs gering geſchätzt und übergangen werden. Ihre Betrachtung iſt ſchon auch deswegen nötig, um zu zeigen, wie reich an Nuancen das künſtleriſche Weſen Stucks iſt, das immer mehr als Charakterbild aus einem Guſſe erſcheint.

Abb. 89. Entwurf zu einer Wandmalerei.

Im „Tanz“ (Abb. 88) ſpricht ſich die dekorative Abſicht aufs deutlichſte aus. In den Farben auf ein paar ſtarke Töne beſchränkt, in den Linien von kräftigſter Ausprägung der Umriſſe, — man kann an den Stil der antiken Wandmalerei denken. Die Auffaſſung iſt nicht minder antik, wenngleich die Tanzhaltung des ſchönen Paares mehr an den deutſchen Walzer erinnert, als an antike Reigen. „Vater Faunus bläſt die Flöte,“ wie es in dem Gedichte eines jungen Poeten, A. W. Heymel, heißt, der in dieſem Zuſammenhang genannt zu werden verdient, weil er das Dionyſiſche, das Stuck gern malt, ebenſo gern in Verſe faßt, die zwar nicht die ſtrenge und ſimple Linie

Abb. 90. Studienkopf.

des weſensverwandten Malers haben, wohl aber dieſelbe heiße, ſinnliche Bewegung. Vater Faunus, aber in zwei Exemplaren, — vielleicht aus muſikaliſchen Gründen, oder, wahrſcheinlicher, um der dekorativen Symmetrie willen. Auf alle Fälle: es wird nach fauniſchen Pfeifen getanzt, und das will heißen, daß Tanz bewegte Liebe iſt.

Faßt euch, fühlt euch, dreht euch um,
Springen, Schweben, Wiegen,
Kleid und Haare fliegen,
Alles will ſich ſchmiegen;
Faunus weiß, warum.

Abb. 91. Das Laſter.

Er ist auch im Dunkel des buschigen, abendlichen Haines, in den das Liebespaar im „Abend“ (Abb. 72) schreitet. Das ist ein schönes Bild und gehört zu den Abendstimmungsgedichten des Meisters, von denen die Rede vorhin war. Aber es hat einen unschönen Fleck. Sehr zum Schaden des Bildes hat Stuck auf ihm moderne Menschen als Staffage benutzt. Das liegt ihm offenbar nicht. Seine nackten Gestalten leben; diese bekleideten sind wie angezogene Puppen. Aber auch wenn sie mehr Leben und den Reiz hätten, den moderne Kleidung unter den Händen von Künstlern zeigt, die das auszudrücken wissen, sie würden hier doch nicht am rechten Platze sein. Stuckische Landschaftsstimmungen vertragen den modernen Menschen nicht, zum mindesten nicht den modern angezogenen.

Hätte Stuck den einsamen Reiter im „Herbstabend“ (Abb. 84) ebenso deutlich modern angethan, so würde auch dieses köstliche Bild an Stimmung und Harmonie eingebüßt haben. So, als Silhouette, unter der man alles vermuten kann, wirkt es im schönsten Einklange zu diesem volltönigen Abendliede. Das Bild erinnert in seiner poetischen Kraft an Thoma, nur daß es

Copyright 1894 by Franz Hanfstaengl, Munich.

Abb. 82. Der Krieg.

nicht deſſen Milde, ſondern etwas Herbes, faſt Düſteres hat.

In der „Neckerei“ (Abb. 77) iſt Faunus ſelber thätig, aber nicht der Vater, ſondern der Sohn. Hier haben wir wieder den ganzen Stuck, und an dieſem Bilde ſehen wir, wie er ſich entwickelt hat. Schon aus den demſelben Maße wie die Sicherheit, mit der der Meiſter jetzt den Akt behandelt.

Denſelben Fortſchritt weiſt das Bild auf, das den etwas farbloſen und nicht recht Stuckiſch wirkenden Namen „Im Zauberwalde“ (Abb. 81) führt. Hier vertragen ſich Hirſch- und Pferdemenſch, die ſich auf der

Abb. 93. Juliane Déry.

Reproduktionen iſt zu erkennen, welch ein Unterſchied zwiſchen dieſer „Neckerei“ und der früheren (Abb. 42) beſteht, wo die zwei, Faun und Mädchen, ſich um einen Baumſtamm jagen. Dort Farbengerieſel, zitternde Luft, tropfendes Licht; hier alles Farbige in Ton gebracht, auf Kontraſt geſtellt, ſaftig, maſſig. Auch die Kühnheit der Auffaſſung hat ſich ſehr merklich geſteigert, in „Phantaſtiſchen Jagd“ einander ſo feindlich weh thun. „Luſtwandel“, dieſes etwas biedermeieriſch anmutende Wort, wäre ein beſſerer Name für dieſes ſchöne Bild, denn das iſt in ihm ausgedrückt:

„Wie zweie zuſammen ſpazieren gehn
Und ſich die ſchöne Welt anſehn.“

Hat es wohl eine Biedermeierzeit unter den Kentauren gegeben? Man möchte es

glauben, wenn man die zwei sieht, wie klug sie reden, wie fein sie lauschen.

„Und der Papagei,
Ist auch dabei,
Und der Kakadu
Mit viel Geschrei."

Alles ist munter, nett und friedlich auf diesem Bilde, das ganz Behaglichkeit ist.

„Erfolg" gehabt hat. Er hat es zweimal gemalt; die Reproduktion in diesem Buche gibt die zweite Fassung.

Aber schon ehe er die Schlange und das Weib symbolisch zusammen malte, hat er dieses Beieinander und Miteinander bildlich zum Ausdruck gebracht: in der Radierung, die er „Sinnlichkeit" (Abb. 15)

Abb. 94. Centaurenkampf.

Hier ist der deutsche Humor über den Künstler gekommen, der sonst lieber italienisch spricht, eine Sprache, in der man leichter pathetisch als gemütlich wird.

Dafür hat er sich dann freilich in der „Sünde" (Abb. 83) entschädigt, dem unter seinen Bildern, das vielleicht am meisten

nennt, und später hat er sie noch zweimal malerisch zusammen behandelt: in zweien seiner späteren Gemälde, die ebenfalls diesen Namen führen. Es muß also etwas an diesem Stoffe sein, das ihn besonders lockt.

Ist es bloß der „Gedanke"? Hatte Stuck lediglich das Bedürfnis, ein-, zwei-, drei-, vier- und fünfmal mit erhobenem

Finger zu lehren: Sünde und Sinnlichkeit = Weib = Schlange? Diese Idee ist am Ende nicht so gar neu und interessant, ganz abgesehen davon, daß sich darüber streiten läßt, ob das Symbol eigentlich zwingend ist.

Der „Erfolg" kam allerdings wohl daher, daß das Publikum so schnell auf das Symbol einging und sich daran erinnerte, daß in gewissen Romanen ein „Ha, du Schlange!" zu den beliebtesten Requisiten männlicher Empörung gehört. Es pflegen ja überhaupt die Bilder am schnellsten beliebt zu werden, auf die sich der denkende Deutsche am leichtesten einen Vers machen kann, und wenn dabei ein bißchen leises Gruseln mit heraus kommt und so ein ungewisser Rest von Deutsamkeit oder Nichtdeutsamkeit übrigbleibt, der Anlaß zum Weiterspinnen des Bilderrätsels gibt, so ist der Erfolg doppelt breit und weit.

Aber den Maler und Radierer Stuck reizte wohl etwas anderes. Schlange und Weib stehen gut zu einander, sowohl in den Linien wie in der Farbe. Auf der Radierung (Abb. 15) ist es der im Stoff gegebene Kontrast von Schwarz und Weiß, der Glanz der Lichter auf der Schlangenhaut als Nebenton, das Ineinandergehen gleichartiger Linien. Als der Zeichner, der Radierer dies erschöpft hatte, wollte der Mater sein Teil, und er ließ nun auch die Farben zusammenklingen in Kontrasten, die im Ganzen Harmonie wurden. Das ergab ein Werk von großer Kraft und schöner Wucht, und das nackte Stück Fleisch, umrahmt von

Abb. 95. Studie zum „Centaurenkampf".

Abb. 96. Studienkopf.

Schlange und Haar, ist in der That ein köstliches Stück Malerei, an sich schon von schönster Wirkung, auch wenn man sich nicht in den Bann des naiv träumerischen Ausdruckes gibt, den dieser Frauenkopf neben dem schillernden Hornschädel der rachenaufreißenden Schlange hat.

Es soll mit alledem nicht gesagt werden, daß Stuck zu diesem oder einem anderen Stoffe nur aus malerischen Gründen gelangte und daß er bloß aufs Äußerliche geht. Wie er, um Goethesche Worte zu brauchen, ein Künstler ist, der „durch Instinkt und Geschmack, durch Übung und Versuche dahin gelangt, daß er den Dingen ihre äußere schöne Seite abzugewinnen, aus dem vorhandenen Guten das Beste auszuwählen und wenigstens einen gefälligen Schein hervorzubringen lernt", so ist er doch auch ein Künstler, bei dem man den Schluß dieses Goetheschen Satzes mitcitieren kann, in dem es als Forderung heißt: „Daß ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände als in die Tiefe seines eigenen Gemütes zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht bloß etwas leicht und oberflächlich Wirkendes, sondern, wetteifernd mit der Natur, etwas Geistisch-Organisches hervorzubringen, und seinem Kunstwerk eine solche Gestalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint."

Auch in der „Medusa" (Abb. 66), wo nochmals Schlange und Weib verbunden sind, doch in anderem Sinne, zeigt sich Stuck als ein Künstler, der schaffend beweist, daß er nach dem Ziele strebt, das Goethe in diesen Worten wundervoll präg-

nant aufgeſtellt hat. Seine ganze Entwickelung iſt ein Klarwerden über dieſes Ziel und ein Näherkommen zu ihm.

* * *

lenkte, iſt ihr Gemeinſames: die große Verehrung der alten und mittleren Kunſt in Griechenland und in Italien. Stuck wäre, das darf man wohl zu ſagen wagen, ein Künſtler nach ihrem Herzen geweſen, aber

Abb. 97. Porträt.

Es wurden im Verlaufe dieſer Ausführungen mehrfach die Ausſprüche zweier Dichter beigezogen, die nicht gar viel gemein haben: Goethe und Heinſe. Was in dieſem Zuſammenhange den Blick auf ſie

beide haben nicht daran geglaubt, daß in Deutſchland eine derartige Kunſt entſtehen könnte. Goethe ſpricht vom „geſtaltloſen Norden“, und er ſagt, daß es „dem deutſchen Künſtler, ſowie überhaupt jedem neuen

und nordiſchen ſchwer, ja beinahe unmöglich erſcheine, von dem Formloſen zur Geſtalt überzugehen und, wenn er auch bis dahin durchgedrungen wäre, ſich dabey zu erhalten", und Heinſe läßt den Ardinghello über Dürer ſagen, daß er zum „Hohen und Schönen der Kunſt nicht gelangt ſei, weil niemand aus ſeiner Nation und Zeit könne". Sie haben geirrt, und ſie würden es mit Freude bekennen, daß die Kunſt im Norden einen Aufſchwung genommen hat, wie er zu ihren Zeiten für unmöglich gehalten werden mußte, und ſie würden gerade vor einer Perſönlichkeit, wie Stuck, mit beſonderer Freude und Anteilnahme verweilt haben, da ſich in ihr das ſchaffend erfüllte, was ſie immer lehrten: Rückkehr zu den Traditionen der alten Kunſt, Aufſtellung der „Kunſtwahrheit" nicht „Naturwirklichkeit" als den höchſten, erreichbaren Gipfel, Erfaſſung des Menſchen als „höchſten, ja eigentlichen Gegenſtand bildender Kunſt"; reinliche Scheidung der Künſte, nicht Vermengung; denn „eben darin beſteht die Pflicht, das Verdienſt, die Würde des echten Künſtlers, daß er das Kunſtfach, in welchem er arbeitet, von anderen abzuſondern, jede Kunſt und Kunſtart auf ſich ſelbſt zu ſtellen und ſie aufs möglichſte zu iſolieren wiſſe" (Einleitung zu den Propyläen).

Wir ſahen, wie Stuck, zum Maler werdend, in der Zeit des ſiegreich zum Durchbruch gekommenen Naturalismus in deſſen Schule ging,

Abb. 98. Sirene.

aber, ſchnell den Abgrund zwiſchen Naturwirklichkeit und Kunſtwahrheit erkennend, ſich zu den Alten bekannte; wir ſahen, wie er, trotz ſeiner Begabung für die Stimmungslandſchaft, ſich von der Landſchaft mehr und mehr entfernte und, unabläſſig den nackten Menſchen ſtudierend, was die Werke ſeiner letzten Zeit vor den früheren auszeichnet, ſo iſt es dies: er erkannte alles dies, worauf ihn der Inſtinkt von Anfang an hingewieſen hatte, jetzt mit voller Klarheit; er hielt ſich noch mehr an die Alten, wandte ſich noch mehr zum rein Figürlichen, entwickelte noch mehr den

Abb. 99. Studienkopf.

zum Figurenmaler wurde; und wir ſahen ferner, wie er immer mehr erkannte, daß Malerei zuerſt und vor allem Malerei ſein müſſe, unbeſchadet freilich des notwendigen poetiſchen Gehaltes, den jedes Kunſtwerk haben muß, ſoll es nicht bloß Kunſtſtück ſein.

Wenn wir kurz ausſprechen wollen, was die Werke ſeiner letzten Zeit vor den früheren auszeichnet, ſo iſt es dies: er erkannte alles dies, worauf ihn der Inſtinkt von Anfang an hingewieſen hatte, jetzt mit voller Klarheit; er hielt ſich noch mehr an die Alten, wandte ſich noch mehr zum rein Figürlichen, entwickelte noch mehr den *Maler* in ſich. Daß er trotzdem nicht aufhörte, ein Moderner und ein Poet zu ſein, daß er dadurch nicht zum Archaiſten und Oberflächler wurde, wird ſich bei Betrachtung der hauptſächlichſten ſeiner letzten Werke zeigen.

* * *

Mit dem „Krieg“ (Abb. 92) überschreitet er die Schwelle zu seiner Reifezeit. Keines seiner früheren Werke macht so den Eindruck malerischer Monumentalität

ihn durch eine Gestalt dar, die wir wohl als Gottheit des Krieges, nicht aber als Mars ansprechen dürfen; er wählte kein vorhandenes Symbol; er schuf ein neues,

Abb. 100. Die Sphinx.

wie dieses. Der Wächter des Paradieses war gewiß monumental, aber nicht malerisch; die Kreuzigung Christi war schon monumental und malerisch, aber doch nicht in diesem Maße.

Stuck symbolisiert den Krieg; er stellt

zu dem ihm kein Mythos, sondern eher Napoleon das Modell war. Es geschieht hier das, was in den „Propyläen“ so ausgedrückt wird: „In symbolischen Figuren der Gottheiten oder ihrer Eigenschaften bearbeitet die bildende Kunst ihre höchsten

Abb. 101. Studienkopf.

Gegenstände, gebietet selbst Ideen und Begriffen, uns bildlich zu erscheinen, nötigt dieselben in den Raum zu treten, Gestalt anzunehmen und den Augen anschaulich zu werden." Auch die weiteren Worte an derselben Stelle dürfen mit Beziehung auf dieses außerordentliche Werk angeführt werden. Es heißt da: „Den Göttern, als Wesen, die über alle Not, Gebrechen und Dürftigkeit erhaben sind, kommen die Leidenschaften nicht zu, und die beste Kunst hat daher alle Bilder derselben in Ruhe dargestellt. Die Schönheit, das Große in den Formen, ihr Ernst, ihre majestätische Würde zwingt Ehrfurcht ab, setzt in Erstaunen ... Bei Gestalten, welche schrecken sollen ... nimmt sich die echte Kunst vor dem Scheußlichen und Verzerrten in acht, sie erreicht ihren Zweck edler durch Großheit, welche bis zum Strengen, zum Furchtbaren getrieben werden kann."

Vielleicht darf gesagt werden, daß Stucks Werk diesen Forderungen noch gerechter wäre, wenn die Leiber der Erschlagenen fehlten, denn wenn sie auch geeignet sind, das Gefühl des Grauens zu erhöhen, so stören sie doch die gewaltige Einfachheit des Symbols, das allein schon völlig genügt, den Betrachter zu ergreifen. Stuck hat zu viel höheren Kunstgeschmack, als daß die Versuchung an ihn herangetreten wäre, in dem Leichengewühl alle Scheußlichkeiten

der Fleischbank auszubreiten, aber er widerstand nicht dem Reize der Aufgabe, nackte Körper in Lagen darzustellen, die dem Maler besondere Schwierigkeiten bieten. Es wird hier, wie auch sonst manchmal von ihm, eine Kraftprobe angestellt, die zwar bestanden wird, aber nicht eigentlich im künstlerischen Interesse des Ganzen ist. Freilich kam in diesem Falle hinzu, daß er einen hellen Kontrast brauchte, von dem sich die dunkle Masse des Gaules und des Hintergrundes wirksam abheben konnte, und es mag sein, daß dieser auf andere Weise schwer zu finden war.

Aber auch mit diesem Vordergrund von Leichen bleibt Stucks „Krieg" ein gewaltiges Werk, schön bei allem Grausigen, tief bei aller Einfachheit. Wenn einmal eine Zeit kommen sollte, in der man vom Krieg nur noch in Zeughaussammlungen Kunde erhält, so wird man aus diesem Bilde, aus diesem Symbol des Krieges, nicht weniger von seinem inneren Wesen erfahren, als aus aufgestapelten Kanonen, Gewehren und Bajonetten. Denn hierin ist seine Seele und seine — Schönheit. Es ist der Krieg als Gottheit, modern gesprochen als Naturnotwendigkeit. Vielleicht hat Stuck unrecht, ihn so aufzufassen, vielleicht ist er bloß ein Wahn, ein Götze, ein Vitzliputzli,

Abb. 102. Scherzender Centaur.

den unsere glücklicheren Nachkommen absetzen und ins Kuriositätenkabinett verweisen werden, aber hier handelt es sich nicht um die Frage der Auffassung und ob Franz Stuck recht hat oder Bertha von Suttner, sondern darum, ob diese Auffassung eindringliche Kunstwahrheit geworden, ob auch dieser Auffassung Schönheit abgewonnen ist. Wir sehen den müden Gaul, die abgetriebene Kreatur, und sehen den schrecklichen Gott in seiner Sehnigkeit und Muskelmacht, einen Leib aus glühender Bronze, einen Kopf aus kaltem Erz, Lippen wie gestraffte Bogensehnen, Augen wie Schleudern des Todes — und ein goldener Lorbeerzweig sagt: „Die Krone dem blutigen Schwerte.“ Wir können mit aller Hoffnung und gläubigem Herzen die Augen vor diesem Bilde schließen und den inneren Blick nach dem Sitzungssaale der „Friedenskonferenz“ im Haag wenden und werden doch sagen müssen: „Das Bild ist schön.“

* * *

Abb. 103. Beethoven.

Indem wir die Bilder der letzten Zeit Stucks betrachten, finden wir unter ihnen mehrere, die stofflich Wiederholungen früherer Werke sind oder wenigstens ganz nahe verwandte Stoffe behandeln. Es reizt, zuerst diese zu betrachten, um an Beispielen vergleichend zu zeigen, wie Stuck in Auffassung und Darstellung gleicher Stoffe sich gewandelt hat.

Das erſte Bild mit dem Titel „Rivalen“ (Abb. 41) wurde an ſeiner Stelle beſprochen; ſehen wir uns nun das zweite mit dem gleichen Inhalt an (Abb. 94).

Abb. 104. Das böſe Gewiſſen.

Hier wie dort Kampf ums Weibchen, hier wie dort der Augenblick der Entſcheidung dargeſtellt, hier wie dort die Centaurin, um die es gilt, als Zuſchauerin. Der Stoff alſo völlig gleich. Die Behandlung aber grundverſchieden. Jenes erſte Bild vornehmlich Stimmung: Regen, Grau, Düſterheit; die Geſtalten haben wenig Kontur; die Farbe iſt ein Durcheinanderweben, Schleiern. Hier dagegen der Hauptton dramatiſch; alles feſt geſtaltet; die Farbe kontraſtreich, in ſtarken Flächen maſſig beſtimmt. Jenes Bild wie ein Gobelin, dieſes ganz klare Malerei. Dort Auflöſung der Farbe, hier vollſte farbige Kraft. Schimmern dort, hier Leuchten. Etwas Un-

Abb. 105. Studie zum „böſen Gewiſſen“.

gewiſſes, Weiches entſprach im erſten Bilde dem Ausdruck der Centaurin; hier iſt alles faſt brutal entſchieden, männlich animaliſch. Der Blonde auf dem erſten Bilde kann ſich vielleicht noch erſchöpft in den Buſch ſchleppen; dieſer Beſiegte hier bleibt mit zerſchmettertem Schädel auf dem Plan. Beim erſten Bilde kann man ſagen, daß es vornehmlich lyriſch, balladenhaft wirkt; dieſes wirkt in erſter Linie maleriſch und dann dramatiſch.

Ähnliches müßte bei allen dieſen Bildern, die früher behandelte Stoffe wiederholen, geſagt werden. Hinzu kommt aber noch und vor allem eine außerordentlich geſteigerte Kraft in der Darſtellung des nackten Körpers.

In der Darſtellung des nackten Menſchen hat Stuck jetzt eine Höhe erreicht, die in der modernen deutſchen Malerei einzig iſt, nur der Radierer Klinger kann neben ihm genannt werden. Auf dieſem Gebiete ſcheint es für Stuck keine Schwierigkeiten mehr zu geben, und manchmal drängt ſich die Empfindung auf, daß er nach Stoffen ſucht, die beſonders ſchwierige Aufgaben darin ſtellen.

Eine förmliche Häufung ſolcher Probleme für den Aktmaler zeigt „Das böſe Gewiſſen“ (Abb. 104). Ein atemlos fliehender Mann, drei fliegende Frauengeſtalten um ihn, hinter ihm. Das Problem iſt mit ſouveräner Sicherheit gelöſt. Ein ſtürmiſch bewegter menſchlicher Körper wie dieſer Fliehende gehört zu den ſeltenſten Leiſtungen maleriſcher Kunſt, und ganz erſtaunlich ſind die Bewegungen der fliegenden Weiber gelungen, wenngleich bei allen ſolchen Darſtellungen

immer ein Rest von auch künstlerischer Unglaublichkeit bleibt. Nehmen wir dazu die ganz grandiose farbige Komposition und die Kraft des Ausdruckes in den Mienen der vier Gestalten, so können wir nicht umhin, das Bild zu den stärksten Leistungen der malerischen Kunst Stucks zu rechnen.

Bedenken muß nur eines an diesem Bild erregen — der Titel. Stuck hätte auch hier für denselben Stoff denselben Namen wählen sollen: die Furien. Der Unterschied zu dem früheren Bilde (Abb. 56) ist nur, daß er dort die lauernden, hier die verfolgenden dargestellt hat. Aber es sind die Furien der Antike, es ist nicht das böse Gewissen des Christentums, was er darstellt.

Ist das Wortklauberei? Es mag so scheinen, und es mag auch den Anschein haben, als sei es vom Überflusse, nicht bloß das Bild, sondern auch seinen Titel zu kritisieren. Aber man frage sich einmal, ob der Titel eines Bildes wirklich so etwas Nebensächliches ist. Man weiß ja, daß manche Künstler, wie z. B. Böcklin, ihre Werke ohne Titel hinausgeben, und daß erst der Kunsthandel oder die Kritik den Taufpaten macht. Damit sagen solche Künstler aber nur, daß sie der sprechenden Kraft ihres Werkes genug Zutrauen schenken, um keine falsche Auffassung befürchten zu müssen. Sie enthalten sich des Kommentars, weil er ihnen überflüssig erscheint. Wenn aber, wie es mit Recht die Regel ist, der Künstler diesen Kommentar und Hinweis gibt, so bedeutet das mehr als eine belanglose Etikette. Es ist ein Bekenntnis seines Zieles, und wir sind berechtigt, das Bild daraufhin zu beurteilen, ob der Künstler das von ihm ausdrücklich bekannte Ziel auch wirklich erreicht hat, oder ob er dahinter zurückgeblieben ist.

Abb. 106. Studie zum „bösen Gewissen".

Abb. 107. Suſanne im Bade.

So liegt für den Künſtler etwas Gefährliches in der Betitelung ſeiner Bilder, und mancher thäte beſſer, ſeine Abſichten zu verſchweigen. Es wird oft damit nur der Nachweis ſchöpferiſcher Unzulänglichkeit geliefert. Geradezu bedenklich aber

Abb. 108. Tänzerinnen.

iſt es und leider recht häufig, poſt feſtum einen Titel auf gut Glück zu erfinden; das iſt oft künſtleriſche Vorſpiegelung falſcher Thatſachen, und man entdeckt leicht, daß der Künſtler ſich nur intereſſant machen wollte, indem er für ein gleichgültiges Werk einen ſymboliſchen oder gar myſtiſchen Titel wählte.

Bei Stuck kann davon nicht die Rede ſein; er hat ſich mit dem Titel nur vergriffen. Was er malte, war wiederum das Symbol der rächenden Göttinnen, die einen Verbrecher verfolgen, — eine durchaus antik heidniſche Vorſtellung alſo. Dieſe ſchwebte ihm vor, dieſe lag in ſeinem ganzen Weſen. Was ihm aber gerade nicht liegt,

Abb. 109. Studie zu den „Tänzerinnen".

Abb. 110. Ägypterin.

ist die Darstellung rein innerer Vorgänge, die eine Gestaltung im eigentlichen Sinne nicht zulassen, die man vielleicht allegorisieren, aber nicht symbolisieren kann. So etwas ist der eminent christliche Begriff des bösen Gewissens. Dieses ist ja nicht die Furcht vor der Rache der Götter oder Gottes, sondern die Strafe der Unthat in sich selbst. Man könnte es darstellen, wie Stuck es bei Lucifer dargestellt hat, durch den Ausdruck des innerlich Belasteten, oder man kann es allegorisieren, wie man Laster oder Tugenden allegorisiert; wenn man es aber mit Zuhilfenahme fremder Symbole ausdrückt, so entfernt man sich von seinem Wesen um die Abgrundweite von Weltanschauungen.

Nein, dieses Bild ist keine christliche Allegorie, sondern ein antikes Symbol, und es ist schade um seine Schönheit, daß sie christlich getauft wurde.

Mit demselben Rechte hätte Stuck seine Allegorie der Sinnlichkeit „Venus" nennen können. Es wäre der umgekehrte Fehler gewesen, indem er eine nicht antike, eigentlich christliche Auffassung zwar christlich allegorisiert, aber als antikes Symbol ausgegeben hätte.

Wir verlassen diese Auseinandersetzungen gerne und wenden uns wieder direkter Betrachtung zu.

Eine wirklich christliche Darstellung, wenn auch mit allen Mitteln aus der Rüstkammer antik ästhetischer Kultur, das will sagen: eine Darstellung christlichen Stoffes in antik schöner Form, taucht auf: Das verlorene Paradies (Abb. 115).

Es gibt ein Bild aus Stucks frühester

Zeit, das denſelben Titel hat, in der Kompoſition aber ganz davon verſchieden iſt, und es gibt ferner ein Bild aus derſelben Zeit, das ſich zwar anders nennt („die Vertreibung aus dem Paradieſe“) und von kleinerem Umfange iſt, aber ſchon ganz die nämliche Anlage zeigt.

Das erſte „Verlorene Paradies“ war ein überaus kühnes Stück Malerei: Ein feuchtes, dunkles Rieſenthor, himmelaufgetürmt aus ſeltſamem Geſtein; ein ſchmaler Spalt dazwiſchen; dahinter ein Farbenflimmerſprühen ſondergleichen wie in unzähligen Sonnenrädern, glühfarbenen Blumen, Früchten und Blüten, ganz wie aus einer Danteſchen Phantaſie; davor der wehrende Engel mit der rieſigen Schwertflamme und dem ſchmalen Reif der weitrunden Gloriole.

Die erſte „Vertreibung aus dem Paradieſe“ ſtellte die drei Geſtalten faſt ganz ſo dar wie das neue „Verlorene Paradies“, aber die Landſchaft, wenn dort davon die Rede ſein konnte, war ganz anders: Graugelbe, troſtloſe Ferne; ſtahlſchwer, wie eine Mauer, ein dunkelblauer Horizont darum; nichts weiter. Das Ganze gleichtönig, eintönig, bei aller Helle ohne eigentliche Leuchtkraft, durchaus unkoloriſtiſch.

Dagegen das neue „Verlorene Paradies“, welch ein Abſtand! Der Fortſchritt Stucks zeigt ſich bei keiner Vergleichsgelegenheit mächtiger als hier. Das erſte Bild ſoll durchaus nicht unterſchätzt werden. Es hat etwas unſagbar Rührendes, und die Geſtalten von Adam und Eva haben auf ihm einen Reiz des Primitiven, der den viel vollendeteren auf dem neuen Bilde

Abb. 111. Spielende Faune.

Abb. 112. Studie zu den „Spielenden Faunen".

Faſſung, welche Kraft und Schönheit in der Formenſprache, welche Farbenwucht und -fülle! Dieſes Hinausgefegtwerden wie vom Atem Gottes ſelber, vom Sturm, der die Bäume niederbeugt und den Rieſenengel ſelber zwingt, ſich Halt zu geben durch das vorgeſtemmte Schwert. Ein Brauſen und Dröhnen, ein Leuchten der Macht; wie eine Orgelfuge das Ganze. Und bei allem: Malerei in erſter Linie, Flächenverteilung, Abmaß der Farbenkräfte, ein Entzücken für das Auge. Da iſt nichts Überflüſſiges, nichts Ablenkendes, nichts unſicher Hingeſetztes, keine leere Stelle. Ein Meiſterwerk. fehlt. Aber: welch ein großer, pathetiſcher, monumentaler Zug in der neuen

Abb. 113. Studienkopf.

Abb. 114. Bacchantenzug.

Abb. 115. Das verlorene Paradies.

Abb. 116. Studie zum „verlorenen Paradies“.

Abb. 117. Studie zum „verlorenen Paradies“.

Abb. 118. Generalmuſikdirektor Hermann Levi.

Nur noch einmal zeigt der Vergleich zwiſchen einem früheren und einem ſpäteren Werke gleichen Stoffes ſo mächtig den Fortſchritt Stucks: bei der „Sphinx“ (Abb. 100). Und hier kommt noch hinzu, daß die ganze Auffaſſung ſich vertieft, ja den Sinn des Vorwurfs erſt recht eigentlich ergriffen hat. Neben dieſer Sphinx verſchwindet die frühere geradezu, und „Ödipus, der das Rätſel löſt“, mit ihr. Weder als Auffaſſung noch als Materei vermögen ſie einen Vergleich mit dieſem Werke auszuhalten.

Hier löſt Ödipus wirklich das Rätſel der Sphinx, indem er den Tod von ihr erfährt durch Kuß und Umarmung. Hier iſt Stuck einmal groß in der Tiefe, ohne ſich doch in ihr zu verlieren, ohne ſich als Myſtagog zu gebärden wie manche Mater und Dichter, die tief zu ſein meinen, wenn ſie unklar ſind. Dies Symbol hat die Klarheit der Tiefe, behält aber doch den Reiz des Abgründigen, den man nicht mit a und b und c ausdrücken kann. Und es bleibt dabei ſinnliche Geſtalt, heißes, greifbares Leben, eine Wolluſt für die Sinne, die ſich an Schönheit zu entzücken wiſſen. Es iſt keine Diſſertation, es iſt ein Kunſtwerk.

Die Art der dekorativen Kunſt Stucks, ſein Streben, dem Auge Genuß zu ſchaffen, aber doch auch den Geiſt zu bewegen, läßt ſich beſſer als mit vielen Worten durch Betrachtung dieſes Werkes begreifen. Man kann hier das rein äſthetiſche Wohlgefühl gar nicht mehr abſondern von dem ſeeliſchen Eindrucke. Hier iſt alles reſtlos in eins gefloſſen, Harmonie geworden. Kompoſition, Farbe, Zeichnung, Auffaſſung: alles geht zuſammen, ſtrömt accordhaft aus, ergibt eine große Einheit künſtleriſchen Genuſſes.

Wer wollte angeſichts eines ſolchen Werkes mit dem Künſtler darüber ins Gericht gehen, daß er ſich beſcheidet, die Wege der Alten zu wandeln, daß er nicht modern im Sinne derer iſt, die rein techniſch der

Abb. 119. Studienkopf.

Malerei ganz neue Bahnen gewieſen haben, wie etwa die Neuimpreſſioniſten? Das „Ja, es iſt ſchön, aber doch nicht abſolut was Neues“ klingt recht dürftig und eng vor ſolchen Werken auch in den Ohren derer, die den Pfadfindern der modernen Malerei Achtung und Bewunderung entgegenbringen.

Die Hauptſache bleibt immer, daß ein Künſtler juſt das will, was er kann, und ebendarin unterſcheidet ſich der fertige Meiſter vom taſtenden Schüler, daß er genau fühlt, was er unternehmen darf und was nicht. Es handelt ſich da keineswegs bloß um das techniſche Können; das iſt bis zu einem gewiſſen Grade für jeden erlernbar, der überhaupt Talent hat, und wir ſehen es gerade in der modernen Kunſt, wie unglaublich agil die guten Durchſchnittsbegabungen im Umlernen ſind.

Heute ſchottiſch, morgen ſpaniſch,
Übermorgen ganz japaniſch,
Primitiv, dann raffiniert,
Jetzt paſtos, dann pointilliert,
Aber immer, bis zum Tode,
A la mode, à la mode.

Das Wichtigere iſt die Erkenntnis des eigenen, perſönlichen Stoffgebietes, die Erkenntnis der perſönlichen poetiſchen Kraft. Nichts iſt unerquicklicher, als zu beobachten, wie begabte Künſtler nicht allein den Stil wechſeln, wie wenn das ein Maskenanzug wäre, ſondern auch direktionslos in allen Stoffgebieten, allen Stimmungsnuancen herumirren, ſich bald intim, bald pathetiſch gebärden, heute naiv, morgen blaſiert thun. Selbſt den Allergrößten bleibt es verſagt, alles meiſterlich zu können, und nur den Allergrößten iſt es erlaubt, ſich ungeſtraft in allem zu verſuchen. Aber auch ſie laſſen das wohl bleiben.

Daß der zukünftige Meiſter als Schüler irrt und ſchwankt, iſt dabei ſelbſtverſtändlich; auch die Größten haben durch Irr-

tümer gelernt. Aber zum Wesentlichen der Meisterschaft gehört, daß sie sich in gerader Linie zum Ziele bewegt. Das nennen wir dann die persönliche Art, den Charakter des Meisters, wenn, Werk an Werk gestellt, eins aus dem anderen fließt, wie aus einem reifen Werke fremd und unsicher: es sieht wie eingeschoben aus und darf als Abirrung bezeichnet werden.

Es ist „Die wilde Jagd" (Abb. 134). Stuck hat sie schon früher einmal gemalt, und da fällt eins auf: dieses frühere Bild reiht

Abb. 120. Studienkopf.

Gusse, so daß der Strom der Schöpfungen nie oder doch nur ganz selten unterbrochen wird. Es brauchen nicht alle Werke Gipfelpunkte zu sein, aber selbst die geringeren Arbeiten müssen sich einfügen, ohne zu stören, ohne wie Flickwerk oder fremde Bestandteile zu wirken.

Auf Stuck trifft dies schön zu, und nur ein Bild wirkt in der Reihe seiner sich vortrefflich unter die Werke seiner Entwickelungszeit; es fällt nicht heraus; es stimmt genau dazu. Es verlohnt sich, einen Begriff davon zu geben: Wie eine Sturmwolke kommt es herangebraust, gerade auf den Betrachter zu: knackende Skelette auf Pferdegerippen, glühäugig, mit bleckenden Mäulern, sich stoßend, drängend, treibend unter Geißelschwung, Geheul und Gewieher.

Abb. 121. Die Sinnlichkeit.

Digitized by Google

Nur wenige Geſtalten ſind umrißdeutlich, das meiſte bleibt verſchwommen in einem fleckigen Grau. Denn es ſind ja jagende Wolken zur Nacht, und die bildneriſche Phantaſie der Sage wie des Künſtlers hat aus ihnen Geſtalten erträumt und erſchaffen.

Dies iſt ganz vortrefflich gelungen, und es konnte ſo nur mit der früheren Technik der Linie, die alles verſchlingende ihm eigentümliche Stimmung verlangt. Er konnte mit den neuen Mitteln Stucks, mit den Mitteln ſeiner Meiſterart nicht bewältigt werden. Er paßt da nicht hinein. Und in der That iſt die Wiederholung der wilden Jagd das einzige Werk des ſpäteren Stuck, das nicht dekorativ wirkt. Alles fällt

Abb. 122. Studienkopf.

Stucks gelingen, wie es denn überhaupt nur einer Kunſt gelingen konnte, die auf große koloriſtiſche Werte verzichtete und ſich ganz in Stimmung ausgab.

Nun aber die koloriſtiſch dekorative Art des reifen Stuck, die in erſter Linie aufs Äſthetiſche geht, und dieſer Stoff, der ſeinem Weſen nach das Grau, die Auflöſung auseinander, geht in Fratze unter, und es fehlt auch, abgeſehen von dem mangelhaften äſthetiſchen Eindruck, die Stimmungsfülle, die poetiſche Kraft.

Dieſer Stoff gehört ganz dem „geſtaltloſen Norden“ Goethes an, einem Sagengebiete und einer Elementarphantaſtik, für deren eigentümliches Weſen, das ganz

Innerlichkeit, Nebel und Grauen ist, die Kunst des heutigen Stuck nicht die passenden Ausdrucksmittel hat. Ebenso gut könnte Stuck Ibsen illustrieren wollen.

Seine künstlerische Heimat ist der Süden, seine Domäne die schöne Gestalt, die große Farbe; nur hier ist er ganz er selbst und Meister. Wird er dieser Heimat, diesem Herrschaftsgebiet untreu, so verleugnet und verliert er seine besten künstlerischen Kräfte. Gewalten, sondern zur Klarheit, Heiterkeit und zeugenden Kraft des Schönen. Seine Gabe und sein Amt ist es, zu schmücken und froh zu machen durch eine Schönheit, die nichts will, als sich selbst. Seine Sphinx zeigt, daß er der Tiefe nicht auszuweichen braucht und daß seine Schönheit auch Strenge haben kann; er ist kein „Heiterling", und auch der Ernst des Hellenentums hat sich ihm vererbt. Dionys

Abb. 123. Juliane Déry

Es ist ein Glück, daß ihn das Gefühl dafür nur dieses eine Mal verlassen hat. Möge ihn, bildlich gesprochen, die wilde Jagd aus dem Norden nie wieder verfolgen!

Es gibt so wenige, die es wie er vermögen, uns einen Schein der Sonne Homers zu spenden, die wie er die Kraft der schönen Sinnlichkeit besitzen; wir brauchen ihn so, wie er innerlichst ist: als Südenmenschen und Adepten der fröhlichen Wissenschaft, die tanzend beten lehrt, — nicht zu düsteren und Apollo sind seine Hausgötter. Es ist die Lust am Leben in dieser Schönheit, die Lust, die sich dem Leben gewachsen fühlt und die, wenn sie kämpfen und untergehen muß, auch dabei Schönheit offenbart.

Wer Gehör für die Unterströmungen der modernen Seele hat, weiß, daß eine Weltanschauung im Werden ist, die nach solchen Zielen strebt, eine Weltanschauung wieder künstlerischer Art. Friedrich Nietzsche ist ihr mächtigster Prophet, und Franz Stuck bethätigt sie in seiner Kunst, jetzt,

Abb. 124. Kämpfende Faune.

Abb. 125. Studie zu den „Kämpfenden Faunen".

da er reif geworden ist. Aus diesen seinen Bildern klingt der Nietzsche-Vers:

Oh Lebens Mittag! Feierliche Zeit!
Oh Sommergarten!

Die „Unschuld des Südens" nahm ihn auf.

Es ist klar, daß ein solcher Künstler noch nicht für alle sein kann. Seine heidnische Sinnenfreudigkeit kann christlichen Gemütern nicht behagen, muß aber auch allen denen fatal sein, die sich als Dekadenten fühlen und im ungewissen herumtaumeln, feierlich müde und viel zu neurasthenisch, um Kraft, Fülle, Gesundheit vertragen zu können. Wir begreifen es, daß jene ihn mit Abscheu einen „Priester der zügellosen Sinnlichkeit" nennen und daß diese von ihm sagen, er sei nicht „differenziert" genug. Wenn Stuck trotzdem als der erfolgreichste moderne deutsche

Abb. 126. Studienkopf.

Künſtler bezeichnet werden kann, ſo bedeutet das ein Symptom, das jenen und dieſen intereſſant ſein muß, wie es uns höchſt erfreulich iſt.

Er iſt, chriſtlich geſprochen, ein ſtarker Verführer; wir drücken dasſelbe anders aus und ſagen: Er iſt ein mächtiger Vorſchreiter ins Land Schönheit.

„Das Helle vor ihm, Finſternis im Rücken."

Wir bedauern nur das eine: daß es für dieſe Kunſt in unſerer Zeit keine Gelegenheit gibt, ſich ans Allgemeine, ans Volk zu wenden. Daß in großen öffentlichen Sammlungen Stuckſche Bilder hängen, bedeutet dafür nichts. Er wäre der geborene Künſtler dafür, Räume, die dem öffentlichen Vergnügen dienen, auszuſchmücken: Theater, Konzertſäle, Kunſthallen. Aber es iſt ja dieſe ganze Art Kunſt heute noch eine große Unzeitgemäße, heute, wo die Kunſt überhaupt noch nicht als der Faktor des öffentlichen Lebens in ihre Rechte eingeſetzt iſt, der ſie in allen großen Kunſtepochen war.

Indeſſen: ſie beginnt ſich durchzuſetzen, und die moderne dekorative Bewegung der Kunſt iſt auf dem richtigen Wege dazu, ſich dem Leben aufzuzwingen. Es iſt begreiflich, daß ſich Stuck, der ſchon vor dieſer Bewegung Ähnliches wollte, jetzt, wo er ganz Maler geworden iſt, nicht als Nutzkünſtler etwa im Sinne van de Veldes bethätigt. Seine Möbel, ſein Buchſchmuck und vor allem ſein Haus beweiſen, welch eine Kraft er auch auf dieſem Gebiete iſt, aber es iſt kaum zu hoffen, daß er ſich ihm je wieder zuwenden wird. Aber eines ſollte er doch thun: Er ſollte ſich, wie Thoma, L. v. Hofmann und andere, auch der Lithographie zuwenden, dieſer modernſten graphiſchen Kunſt, die es ermöglicht, farbige Blätter von perſönlichſtem künſtleriſchen Reize zu einem Preiſe herzuſtellen, der ihre Anſchaffung auch minder Bemittelten möglich macht. Durch ſie könnte die Kunſt Stucks, wenn nicht die ganze, ſo doch ein guter Teil von ihr, dem erwachenden künſtleriſchen Bedürfniſſe derer dienſtbar gemacht

werden, die nicht in der Lage sind, sich Gemälde zu kaufen, aber mehr als mechanische Abbildungen wollen, weil sie den

abgewinnen, was aus ihm zu holen ist, und Stuck, der Farbenmensch, würde, wenn er mit dem Stein auch nicht alles geben

Abb. 127. Pallas Athene.

Reiz der direkten künstlerischen Handschrift zu schätzen wissen. Stuck, der eminente Zeichner, würde dem Stein alles an Linie

kann, was ihm die Palette ermöglicht, doch auch mit ihm farbige Wirkungen von großem Reize erzielen. Es sollte ihm nicht

genügen, nur den Reichſten ſeine Gaben zunutze werden zu laſſen, er ſollte kein Mittel verſchmähen, das ſeine Kunſt auch weiteren Kreiſen nahe bringt.

Seine Radierungen, um von dieſen gleich in dieſem Zuſammenhange zu handeln, beweiſen, wie dekorativ alles unter ſeiner Hand wird, auch dann, wenn er ſich auf Schwarz und Weiß beſchränkt. Blätter wie das Porträt ſeiner Mutter (Abb. 4) und die „Sinnlichkeit“ (Abb. 15) wirken geradezu maleriſch und ſind trotz des kleinen Formats ein Wandſchmuck von großer Eindruckskraft. Man müßte ſich wundern, daß ein Künſtler, der dies vermag, nicht häufiger radiert hat, wenn man nicht in Betracht zöge, welch ein mächtiger Reiz für ihn, den ausgeſprochenen Maler, in der Farbe liegen muß. Immerhin darf die Hoffnung ausgeſprochen werden, daß er der Radierung nicht ganz untreu wird. Aber wünſchenswerter noch wäre eine Hinwendung zur Lithographie.

* * *

Abb. 128. Studienkopf.

Nach dieſer Pauſe in der Betrachtung ſeiner letzten Malereien kehren wir zu dieſen zurück.

Der Kunſtbetrachter, der nicht lediglich darauf ausgeht, Bilder nach Art unſerer Beſchreibungen in Katalogen objektiv und regiſtrativmäßig „aufzunehmen“, der aber ſein Genüge auch nicht daran findet, die lyriſchen Qualitäten eines Werkes bildender Kunſt herauszuheben, wird immer gerne eine Pauſe machen in der Beſchreibung von Bildern. Je mehr er den äſthetiſchen

Abb. 129. Studienkopf.

Vorzügen eines Bildwerkes gerecht zu werden vermag, um so mehr wird er mitfühlen, was W. M. Hunt in seinen kurzen Gesprächen über Kunst einmal geäußert hat: „Das Eigentliche von einem Bilde ist das, was nicht beschrieben, sondern allein gemalt werden kann." Man kann in der That mit Litteratur aus einem Bilde nur das herausheben, was in ihm litterarisch ist; für alles übrige, und das heißt: für alles Wesentlichere in ihm, ist man auf ein andeutendes Ungefähr angewiesen. Und dies muß notwendig zu fortwährenden Wiederholungen führen, wenn man Werke eines und desselben Künstlers aus einer und derselben Schaffenszeit schildert. Fassen wir daher lieber die Andeutungen über alles das, was nur gemalt und nicht beschrieben werden kann, vorher nochmals in ein paar kurze Bemerkungen zusammen und überlassen wir uns dann vor den einzelnen Bildern ruhig ihrem inneren Reize, der mit Worten einigermaßen wiederzugeben ist.

Vergleichen wir ein letztes Mal den jetzigen Stuck mit dem früheren, den Meister gewordenen mit dem suchenden Schüler, so können wir sagen: aus dem Analytiker ist ein Synthetiker geworden. Das ist natürlich malerisch gemeint und soll heißen: der frühere Stuck zerlegte Farben und Licht, der heutige harmonisiert sie, bringt sie in Einheiten zusammen. Das will sagen: er hat die eigentlichen Mittel der Malerei in die Hand bekommen und schaltet damit nicht mehr kleinlich, ängstlich und befangen vor der Fülle des Sichtbaren, sondern souverän, aus dem Machtgefühle des Künstlers heraus, der da weiß: es ist vergeblich, aus der Natur alle Bestandteile zusammenzutragen und sie so wiedergeben zu wollen, wie sie „objektiv" packen; das Amt und die Gabe des Künstlers ist es vielmehr, frei über das Gesehene zu verfügen und damit eine neue Realität zu schaffen, die ihre bestehenden Gesetze und das engste Verhältnis zum schaffenden Subjekte hat. Was der Künstler schafft,

das ſchafft er „ſich zum Bilde“, als ein Abbild ſeines Weſens und ſeines Begriffes vom Schönen. Solange er dieſes Weſen ſelber noch nicht feſt erkannt hat, iſt er nicht Meiſter ſeiner ſelbſt, nicht Meiſter ſeiner Kunſt; in dieſer Zeit ſucht, probiert, kopiert er, ſammelt und experimentiert mit dem Geſammelten. Das erſte, was er, Meiſter geworden, thut, iſt: Ballaſt über Bord werfen. Er hat gelernt, was er von dem Geſammelten aufgeben muß, um in Einfachheit und Kraft das zu zeigen, was ihn ausmacht. So werden Meiſter immer einfacher, ſo kam Stuck zu ſeiner einfachen großen Linie, zu ſeiner einfachen breiten Farbe. „Große Kraft“, „ſtarkes Licht“, „wenig Halbtöne“, „einfache Linien und einfache Tonverhältniſſe“ — dieſe Forderungen Hunts finden ſich nun bei ihm erfüllt. Aber all dies kann nur dann ganz wirken, wenn die Kompoſition von entſprechender Kraft, Größe, Einfachheit und ſo in dem vom Rahmen begrenzten Raum geſtellt iſt, daß das Ganze wirklich zu einem Ganzen: zu einem Bilde wird.

Abb. 130. Franz Stuck und ſeine Frau.
Münchener Künſtlerfeſt 1897.

Wir ſtellen heute keine Kompoſitionsregeln mehr auf und glauben nicht mehr

an die ſichere Hilfe der Pyramidenform oder Ähnliches; möglich, daß eine zukünftige Äſthetik aus großen Werken unſerer Zeit die Geſetze ableiten wird, die dem zu Grunde liegen, was wir eine ſchöne Neuimpreſſioniſten, die Farben ungemiſcht in ganz kleinen Tupfen nebeneinander ſetzt oder, wie Stuck, ſie breitſtrömig hinſtreicht.

Längſt, bevor wir uns an dem poe-

Abb. 131. Kämpfende Amazone.

Bildlinie, ein gutes Farbenbalancement nennen, — für jetzt können wir nur ſagen, daß es im äſthetiſchen Gefühle liegt. Aber ſicher iſt: auf dieſem Gefühle beruht die dekorative Wirkung, wie wir ſie heute empfinden, und dieſes Gefühl macht den modernen Maler, gleichviel ob er, wie die tiſchen oder anekdotiſchen Gehalte eines Bildes erfreut haben, hat ſeine Linienſprache, ſein Farbenausdruck auf uns gewirkt, und ein Maler iſt um ſo dekorativer, je mächtiger, monumentaler dieſe Wirkung iſt, je weniger Ablenkendes ſtört, je weniger leere Stellen ſich zeigen, je mehr wir bei

ihm finden, daß er maleriſch den gewählten Raum auszufüllen weiß. Es fehlt uns, wie ſchon bemerkt, noch an den Formeln, bündig auszudrücken, was wir da als gelungen, was als verfehlt empfinden, warum wir hier ſagen: das Bild hat Linie, dort: es fällt auseinander; hier: die Farben halten ſich die Wage, dort: das Bild hat leere Stellen. Aber es genügt eine Hindeutung auf das eine und andere Bild, um dies klar zu machen, wobei wir hier nur leider von der Farbe abſehen müſſen, da nur Reproduktionen in Schwarz und Weiß zur Verfügung ſtehen.

Abb. 132. Mary Stuck, die Gemahlin des Künſtlers.

Bilder, wie „Scherzender Centaur“ (Abb. 102), „Ringeltanz“ (Abb. 139), „Tänzerinnen“ (Abb. 108), „Kämpfende Faune“ (Abb. 124), „Die Schaukel“ (Abb. 135), „Bacchantenzug“ (Abb. 114), „Pallas Athene“ (Abb. 127) und einige der

Abb. 133. Studienkopf.

Porträts sind geradezu klassisch klare Beispiele für das, was wir heute als dekorative Bildlinie und als bildmäßig schöne Abwägung der Farbenflächen empfinden. Wir brauchen diese Bilder nur einmal aufmerksam betrachtet zu haben, und es bleibt sogleich eine bestimmte Linie in der Erinnerung haften, eine Linie, die nichts Zufälliges hat, sondern genau so und nicht anders sein darf. Und von der Farbe behalten wir Entsprechendes in der Erinnerung; bald ist es eine beherrschende Masse, bald eine gewisse Verteilung von Flächen, die sich gegenseitig bedingen und heben; nie aber eine willkürliche Zerstreuung. Und immer empfinden wir dies: genau da mußte das Bild seine Grenze am Rahmen finden, wo es dieser abschneidet.

Es hat etwas Verlockendes, nachzuforschen, warum wir bei dem einen Bilde eine Art Gesetzmäßigkeit der Linie mit Befriedigung empfinden, während wir bei einem anderen das Gefühl einer unerquicklichen Willkürlichkeit der Linie haben, warum wir bei dem einen von guter Verteilung der Farbenwerte reden, während wir bei einem anderen tadeln, es sei unruhig in den Flecken, es besitze keine klare koloristische Ökonomie. In der That kann man meist ungefähr das Princip der Linienführung und Farbengebung angeben, aber ein allgemeines Gesetz damit zu entwickeln ist noch nicht versucht worden.

Sehen wir einzelne Bilder der letzten Zeit darauf hin an und versuchen wir uns darüber klar zu werden, worin für jedes einzelne der Reiz der Bildlinie liegt, so fällt als erstes immer auf, daß es eine Wirkung großer Einfachheit in der linearen Komposition ist, und wir können dazu bemerken, daß darin der große Unterschied gegenüber früheren Bildern liegt. Man kann geradezu sagen: die späteren Bilder Stucks haben Linie, die früheren haben keine (— Ausnahmen wurden bereits namhaft gemacht).

Abb. 134. Die wilde Jagd.

Im „Ringeltanz“ (Abb. 139) ist die Bildlinie ein einfaches römisches V, die Kontur eines Kreisels. Es kann nichts Einfacheres geben, und keine Linie kann geeigneter sein, das zum Ausdruck zu bringen, was dieses Bild darstellen will. Darin liegt offenbar das Geheimnis dieser Linienkunst: diejenige Linie zu finden, die den Inhalt eines Vorwurfs ästhetisch mit den einfachsten und aus dem Vorwurf selbst am unpressende Kraft und zögernde Hingabe. Dazu das Farbengegeneinander: der weiße Leib an der dunklen Masse; in dieser aber ein paar helle Flecken, die das Ganze bei allem Kontrast zusammenbringen.

In der „Pallas Athene“ (Abb. 127) alles steil, fast parallel aufstrebend: Linker Arm, Lanze, jeder Teil des Helmschmucks, die vier Finger der rechten Hand, die Nike mit ihren Flügeln. Dazu die helle, schmale

Abb. 135. Die Schaukel.

mittelbarsten hervorgehenden Mitteln sprechen läßt. Wie köstlich ist das hier gelungen! Zwei Linien, unten spitz vereint, oben breit auseinander fließend: Kreiseldrehung.

„Scherzender Centaur“ (Abb. 102). Die massige Horizontale des Centaurenpferdeleibes gegen die Vertikale des Frauenkörpers, der Brust und Haupt des Centauren folgt. Das ganze Verhältnis der beiden Figuren, der ganze Inhalt ihrer Beziehungen liegt im Kerne darin dekorativ ausgesprochen: anFläche von Hals und Antlitz. Diese vielen nebeneinander aufstrebenden Scheitellinien ergeben eine Bildlinie; es ist ein Nebeneinander, das als Ineinander wirkt: „die hochragende Göttin“.

Die „Tänzerinnen“ (Abb. 108) werden linear von den Serpentinbewegungen der wehenden Gewänder beherrscht. Diese „wabernde Lohe“ von Seidengaze gibt den Rhythmus des Bildes. Hier sind unendlich viele Linien in einem Gesetz bewegt. Das ist Stilistik der Linie, und es

Abb. 136. Die Römerin.

wäre sehr verfehlt, hier zu fragen, ob irgend ein Gewebe von Menschenhand imstande ist, sich in so schönen Linien bewegt zu entfalten. Fragt nicht, —: seht!

In der „Schaukel" (Abb. 135), einem der entzückenden kleinen Bilder, in denen Stuck nicht minder groß ist, wie in seinen umfangreichsten Werken, ist die Linie so deutlich, daß sie gar nicht besonders genannt zu werden braucht, und die Farben „balancieren" sich im eigentlichsten Sinne. Man bemerke, wie der rundliche Körper der Blonden sich vom Dunkel des hintersten Baumes abhebt und wie er alles Licht, alle Helle auf die eine Seite herüber zu reißen scheint; ihm bietet aber die Himmelshelle links das Gegengewicht, sie, die andererseits dazu dienen muß, daß das dunklere Mädchen sich in Farbe und Kontur scharf abheben kann. Ein Gleichgewichtsspiel von Linien und Farben.

Im „Bacchantenzug" (Abb. 114) stehen sich wesentlich zwei Gegensätze einander gegenüber: der Taumel des Rausches und die Ruhe der Natur. Diese Gegensätze drücken sich malerisch aus in der wolkendurchflatterten Helle des Himmels und dem ernsten Dunkel der schönen, großen Bäume; mit dem Geiste der Linie sprechen sie sich aus durch die Taumelkette der Betrunkenen und die wundervollen, ruhigen Konturen der Laubmasse. Nur ein ganz ungewöhnliches Liniengefühl vermochte es, das Wesen des Rausches so mit den Mitteln des Linienrhythmus deckend auszudrücken; dieses zuckende Wogen, strömende Schwanken, halb lastendes Hinsinkenwollen, halb stürmisches Tanzschreiten: wie köstlich ist es in eine Linie, einen Schwung gebracht! Sieben Gestalten, jede aufs kräftigste individuell genommen, mit Einzelzügen ausgestattet, — aber das Ganze eine Bewegung, eine Wellenlinie. Und diese bleibt schön trotz des Vorwurfs, der selbst Ausschreitungen über das Maß

Abb. 137. Studienkopf.

entſchuldigt hätte. Das Taumeln wird nicht zum Torkeln; der Rauſch behält den Rhythmus begeiſterten Raſens; auch hier: Hellas. Und dies beſonders auch in der ernſten Gegenwirkung aus der Natur. — Das poetiſche und dekorative Element verſchmilzt ſich in dieſem Bilde zu einer koſtbaren und mächtigen Einheit.

Rein dekorative Bilder wie „Sirene", „Kämpfende Amazone" (Abb. 131), können, ſo glänzende Dekorationen ſie ſind, einen gleich hohen Rang nicht beanſpruchen, dagegen gehören die „Kämpfenden Faune" (Abb. 22) und „Suſanne im Bade" (Abb. 107) auf dieſelbe Stufe. Das zuletzt genannte Bild iſt von einer dem Vorgange ſehr angemeſſenen ganz orientaliſchen Farbenüppigkeit und überdies von einem köſtlichen Humor, der allerdings der moraliſchen Empörung weniger entgegenkommt, als einer lachenden Auffaſſung der altteſtamentariſchen Badeſcene.

Eine Umarmung von Linie und Farbe iſt „Die Sinnlichkeit" (Abb. 121). Es gilt von dieſem Bilde in erhöhtem Maße das, was bereits über die Art, wie Stuck dieſen Stoff behandelt, geſagt worden iſt. Aber man wird wahrhaftig nicht ſagen können, daß er ſich ſelber wiederhole, wenn er denſelben Stoff mehrfach behandelt. Er rückt ihm im eigentlichſten Sinne nur näher auf den Leib und umfängt ihn voller und kühner. Die früheren Bilder desſelben Inhaltes, die doch auch nicht ſchwach und zaghaft ſind, erſcheinen in Auffaſſung und Ausgeſtaltung faſt ſchüchtern neben dieſem Bilde, das allerdings gewagt genannt werden darf, ſo gewagt, daß man es einem anderen ſchwerlich verzeihen würde, der nicht durch gleiche künſtleriſche Kraft das Anrecht auf gleiches künſtleriſches Wagen erbrächte. Stuck geht weit in dieſem Bilde, aber nicht weiter, als es ſeine Meiſterſchaft erlaubt, und dieſe Stuckſche Meiſter-

Abb. 138. Studienkopf.

ſchaft hat einen unbeirrbaren Inſtinkt für die Grenze, jenſeits deren die Kunſt aufhört und die Zote beginnt. Schönheit und Zote ſind Gegenſätze; wo Schönheit iſt, kann nicht Zote ſein. Hier aber iſt Schönheit, und nur, wer dafür kein Auge hat, könnte in ihrer Gegenwart von Zote reden. Es gibt ſolcher Leute auch im Vaterlande Goethes; wir wiſſen es und bedauern ihre Blindheit, ohne ihnen freilich deswegen das Recht auf Autorität einzuräumen, wenn ſie über Dinge reden, für die ihnen der Sinn fehlt. Aber wir verſtehen es auch, daß ſie zetern und zanken müſſen, wo ſie nichts als eine Situation ſehen, während ſich der künſtleriſch genußfähige Menſch im Banne eines äſthetiſchen Reizes befindet. Sie haben den Genuß, moraliſch ſchmähen zu dürfen, wir anderen den Genuß, Schönheit anzuſchauen und ohne außerkünſtleriſche

Begleiterscheinungen heiter zu empfinden; — wie sollten wir da in der Laune sein, auf ihren Zorn einzugehen?

Franz Stuck, das haben wir gesehen und wiederholen es jetzt am Schluß der Betrachtung seiner hauptsächlichsten Malereien, kehrt sich nicht im mindesten an Leute dieser unkünstlerischen Art; er schafft aus seiner Freude am sinnlich Schönen, aus seinem Gefühle für den Einklang schöner Äußerlichkeit und entsprechendem inneren Gehalte und, vor allem, aus seiner Freude am Malen selber. Er sieht, freut sich, sinnt und malt. Das ist ihm gegeben, und das wertet er aus: daß er die Schönheit sehen, empfinden und darstellen kann. Alles andere ist ihm gleichgültig, und nur das etwa noch mag ihn interessieren: daß seine Bilder einen Platz finden, wo sie ihren Beruf, zu schmücken, voll erfüllen können. Es gibt für ihn nur ein Problem: das der Schönheit. Diesem gilt sein Schaffen, und dieses hat er für sich gelöst. Denn eine allgemeine Lösung gibt es dafür nicht.

* * *

Überblicken wir das Ganze der Stuckschen Malerei, so finden wir außer den Punkten, die bereits hervorgehoben worden sind, als kennzeichnend und bemerkenswert noch dies: er ist mehr Körper- als Kopfmaler — das will sagen: er konzentriert den Ausdruck nicht vornehmlich in die Mienen seiner Gestalten, sondern gibt ihn mehr durch deren Ganzes, durch ihre körperliche Linie und Bewegung. Auch dies hängt mit seiner Grundneigung zur Antike zusammen, und man wird dies immer bei Künstlern finden, die gerne den nackten Menschen darstellen. Die Vereinfachung der Form, auch aufs menschliche

Abb. 139. Ringeltanz.

Antlitz angewandt, schließt erschöpfenden psychologischen Ausdruck im modernen Sinne aus. Es wird da das Wesen eines Gesichtes auf eine Art physiognomischer Formel zurückgeführt; es fehlt der Reichtum an Einzelzügen; und andererseits kann es verschmäht werden, den ganzen Ausdruck eines Menschen in seinem Gesicht wiederzugeben, da ja der ganze Körper zur Verfügung steht.

Beim modernen Menschen, dessen Körper verhüllt, ja eigentlich verpackt erscheint und in dieser Verpackung geradezu entstellt, im eigentlichsten Sinne deformiert, ergibt sich für den Maler die Notwendigkeit, den Ausdruck ins Gesicht zu

Abb. 141. Studie zum „Ringellanz".

Abb. 140. Studie zum „Ringellanz".

konzentrieren, denn auch die Wiedergabe der persönlichen Art eines jeden, wie er sich kleidet, bedeutet ja nur eine Wiedergabe der Art, wie jeder sein Wesen in die moderne Schneiderformensprache übersetzt, und auch die einem jeden charakteristische Haltung und Bewegung erscheint durch die Art unserer Bekleidung zu sehr gehemmt und gedämpft, als daß durch ihre Wiedergabe so das Ganze erreicht würde, wie bei Darstellung eines nackten Körpers. Daher ist unsere Bildnismalerei mehr und mehr Kopfmalerei geworden, und der Meister, der es am kräftigsten versteht, im Kopfe den ganzen Menschen zu geben, Lenbach, gilt uns als das Haupt der modernen Porträtkunst.

Man kann es bedauern, daß das Brustbild beim Porträt so sehr überwiegt, aber es ist erklärlich, denn Hosenmalerei hat nicht viel Ver-

lockendes für den Künstler. Damenbildnisse finden sich schon häufiger in ganzer Figur, weil das moderne Frauenkleid mehr Formen- und Farbenreiz hat. Auch muß bedacht werden, daß beim Porträt der Künstler weniger frei ist, als sonst; der Porträtierte als Auftraggeber hat nicht immer den guten

Abb. 142. Verwundeter Centaur. Bronze.

Geschmack, dem Künstler völlige Freiheit zu geben.

Nach all diesem muß es verwunderlich erscheinen, daß ein Künstler wie Franz Stuck sich so häufig mit Bildnismalerei abgegeben hat. Was mag ihn dazu bewogen haben?

Lassen wir die äußeren Gründe beiseite, die mit seinem Rufe und dem Wunsche vieler, von ihm gemalt zu werden, zusammenhängen, so müssen wir fragen, wie sich für ihn das Problem der Bildnismalerei darstellt.

Zuvor aber drängt sich eine Zwischenfrage auf: ist überhaupt eine verschiedenartige Auffassung dieses Problems zulässig? Gibt es für das Porträt nicht überhaupt nur eine Grundforderung: daß es „ähnlich" sein soll? Diese Grundfrage ist sicherlich zu bejahen, denn, wie sehr die Künstler es auch ablehnen mögen und dürfen, als Photographen angesehen zu werden, so bleibt es doch selbstverständlich, daß ein Porträt ein Abbild des Gemalten sein soll, — wie man es denn früher ein Konterfei (contrefait) nannte.

Abb. 143. Athlet. Vorderansicht. Bronze.

Abb. 144. Athlet. Rückansicht. Bronze.

Abb. 145. Tänzerin. Rückansicht. Bronze.

Abb. 146. Tänzerin. Vorderansicht. Bronze.

Digitized by Google

Indeſſen: für den Künſtler gibt es doch noch andere Probleme der Bildnismalerei, und das ſind die eigentlich künſtleriſchen.

Man kann ſagen, daß es in der Hauptſache zwei Arten von Porträtiſten gibt: die einen ſtreben vor allem danach, das innere Weſen eines Menſchen zur Darſtellung zu bringen, die anderen wollen vor allem das an einem Menſchen erfaſſen und wiedergeben, was ihnen an ihm maleriſch erſcheint. Die einen faſſen den Menſchen mehr pſychologiſch, die anderen rein maleriſch auf. Aber erſt wer beide Auffaſſungen künſteriſch bewältigt, verdient ein großer Porträtiſt genannt und in die Reihe eingefügt zu werden, die etwa von Velasquez zu Whiſtler geht.

Gehört Franz Stuck in dieſe Reihe? Stellt ſich ihm das künſtleriſche Problem der Bildnismalerei in dieſer doppelten Faſſung dar und wird er ihm nach beiden Seiten gerecht?

Abb. 147. Amazone. Vorderanſicht. Bronze.

Wer ſeine Porträts eingehend betrachtet, die ausgeführten ſowohl wie die nur angelegten, der wird kaum dazu gelangen, dieſe Fragen zu bejahen. Es iſt viel mehr rein maleriſche Auffaſſung in ihnen, als pſychologiſche; die Schönheit ſteht vor der

Seele. Stucks Bildnisse haben etwas Äußerliches. Es fehlt ihnen nie an Reiz der Linie, Kraft der Farbe, Haltung, Ton, Bildwirkung, aber der gewisse Bann, den wir z. B. vor Lenbachschen Porträts empfinden, bleibt aus. Es sind schöne Malereien, die restlos aussagen, was den Künstler an einem Gesicht interessierte, aber es sind keine erschöpfenden Aussagen über das Wesen der dargestellten Menschen. Nicht, daß sie bloß Schönmalereien wären, von

Als er die Totenmaske Beethovens vor sich hatte, da lenkte ihn nichts, was den Maler in ihm reizt und sinnlich gefangen nimmt, vom Seelischen ab, und er konnte sich ganz in den seelischen Ausdruck dieser großen Züge versenken; sobald er dagegen Leben, Fleisch, Bewegung vor sich hat, wird der Maler in ihm völlig hingenommen, ja besessen von der Lust am schön Äußerlichen. Da läßt ihn die Linie als solche nicht los und das Gegenspiel von Licht und Schat-

Abb. 148. Amazone. Rückansicht. Bronze.

einem charakterlos schmeichelnden Pinsel glatt und ausdruckslos hingestrichen, — gewiß nicht. Aber sie bleiben das eigentlich Innerste schuldig. Nur einmal, wo Stuck kein lebendes Modell vor sich hatte, sondern eine Totenmaske, ist ihm innerer Wesensausdruck voll gelungen, — bei seinem Beethoven. Das erscheint sonderbar und ist doch ein Hinweis darauf, wie es kommt, daß Stuck in seinen Porträts das Psychologische vermissen läßt.

ten; das Fleisch, das Haar, die Farbe des Kleides, ein Geschmeid, ein Stück Pelzwerk, all dies verführt sein Auge, verführt seine Kunst — von der Seele weg, dem schönen Scheine zu.

So entstehen reizvolle, flotte, manchmal elegante, manchmal etwas chickistische, manchmal schlicht liebenswürdige Studienköpfe, so entstehen stark malerische, zuweilen monumental aufgefaßte Porträtbilder, aber kaum je ein Bildnis von eigentlich seelischer Gewalt.

Aus Lenbachs Bildnissen werden kommende Geschlechter etwas von der Seele unserer Zeit erfahren; sie werden, so wenig modern ihre Technik ist, als ein Ausdruck unserer Zeit bleiben; aus Stucks Porträts wird die Nachwelt wenig von diesem ersehen, aber viel von der Freude am Schönen, die diesen Meister erfüllt und die er mit sicherer Hand stets interessant und oft erschöpfend wiederzugeben weiß.

Verdankt die antike Tracht auf ihm ihre Herkunft auch einem Maskenfeste, für das antikes Kostüm vorgeschrieben war, so gewinnt diese Maskerade für uns doch die Bedeutung eines tieferen Sinnes, denn wir haben diesen hier antik angezogenen Künstler mit dem Profil einer römischen Bronze als einen künstlerischen Geist von antiker Wesensart kennen gelernt, und wir wissen, daß ihm nicht bloß das Gewand der Alten

Abb. 149. Villa Stuck.

Es ist kein Zufall, daß manche dieser Bilder Tracht und Schmuck vergangener Zeiten zeigen; diese Stirnbinden, Lorbeerkränze, Haarketten, Tuniken sind nicht von ungefähr da und nicht ganz nebensächlich; sie deuten auf das, was dem Meister auch hier über alles geht: der schöne, malerische Effekt.

Zuweilen trifft es sich, daß dieses unmoderne Beiwerk auch noch mehr aussagt, daß es charakterisiert. Dies gilt von dem schön ins Runde komponierten Doppelporträt des Künstlers und seiner Frau (Abb. 130).

gut zu Gesichte steht, sondern, daß er auch innerlich in dieses Kostüm besser, als in ein anderes paßt.

* * *

Der Zug zur Antike, der schon in der Malerei Stucks deutlich zu Tage tritt, in den Stoffen sowohl wie mehr und mehr in der Auffassung, erscheint in noch größerer Stärke und geradezu beherrschend in den plastischen Werken des Meisters.

Daß Stuck sich auch als Plastiker be-

thätigt, kann dem Kenner seiner Malerei nicht verwunderlich erscheinen. Es genügt schon, seine wunderbaren Aktstudien zu betrachten, die sich neben denen der ersten Meister aller Zeiten sehen lassen können, um zu empfinden, daß in Stuck auch der Künstler der runden Form steckt. Sie sind, möchte man sagen, plastisch gesehen, und von manchen Gestalten seiner Bilder kann man sagen, daß sie für Malereien fast zu

Abb. 150. Villa Stuck. Die Auffahrt.

plastisch wirken, so daß sie aus dem Rahmen zu treten scheinen.

Der Trieb zum Plastischen birgt eine Gefahr für den Maler. Es gibt für die Malerei eine Grenze, wo das allzu körperlich Dargestellte wulstig wirkt, weil mehr in ihm gegeben wird, als die Darstellung in der Fläche erlaubt. Für Maler, die einen starken Sinn fürs Plastische haben, gibt es da nur ein Mittel, im Gebiete der Malerei plastisch nicht auszuschreiten: daß sie sich selber im rein Plastischen versuchen. So lernen sie am sichersten fühlen, welche Möglichkeiten in der einzelnen Kunst liegen und welche nicht, und so werden sie am sichersten vor jener schlimmsten Todsünde des Künstlers behütet: vor der Durcheinandermengung der Künste.

Wir leben in einer Zeit der künstlerischen Gärung, und da ist es nicht erstaunlich, daß mancherlei Blasen aufgeworfen werden, die zwar manchmal allerliebst schillern, aber eben doch nur Blasen sind, kurzlebige Gebilde ohne Gehalt. Zu ihnen gehören die mannigfachen Versuche, das Gebiet der Künste zu verrücken. Wir haben Dichter, die mit der Sprache bloß Musik machen wollen, Musiker, die in Tönen Begriffe auszudrücken versuchen, Maler, die musikalische Reize anstreben. Alles das ist recht interessant und steigert in gewissem Sinne das Technische in den Künsten, denn, um Unmögliches zu leisten, muß man sich sehr anstrengen. Aber es bleibt Verirrung

Abb. 151. Atelier Stucks.

und ist ein Symptom für die Krankhaftigkeit vieler unserer Begabungen. Es fehlt ihnen im eigentlichsten Sinne die Naivetät des gesunden Künstlers und gleichzeitig der wirkliche Kunstverstand, dem ein Gefühl für Gesetzmäßigkeit inne wohni. Sie sind halb Virtuosen, halb Dilettanten. Ihre Leistungen vermögen selbst den Kenner zu verblüffen, bereichern aber nicht die Kunst, sondern nur das Kuriositätenkabinett der Kunstgeschichte. Andere, wirkliche Künstler, vermengen nur die Stoffgebiete innerhalb einer und derselben Kunst. Da sind Novellisten, die ihre Novellen dramatisch gestalten, Bildhauer, die malerisch, Maler, die plastisch wirken wollen. Ihr Einfluß ist gefährlicher, als der der anderen. Denn jene bleiben selbst Gebildeten unverständlich und erregen im allgemeinen Kopfschütteln, diese aber erhalten Geltung, da das Gefühl für reinliche Scheidung der einzelnen Gebiete jeder Kunst im Publikum so gut wie nicht vorhanden ist. Der lyrische Flötenvirtuose Stefan George hat nur einen Kuriositätserfolg, der dramatische Novellist Gerhart Hauptmann gilt als großer Dramatiker. Die Folge ist, daß unsere Bühnen von Novellen überschwemmt werden, und daß das wirkliche Drama im Absterben begriffen zu sein scheint.

Gewiß kann derlei nicht dauernde Geltung behalten, und solche Abirrungen vom Eigentlichen jeder Kunst mögen auf eine Weile die gerade, gesetzmäßige Entwickelung unter dem allgemeinsten Beifall unterbrechen, sie werden doch nicht imstande sein, die natürliche Entwickelung völlig aufzuhalten. Trotzdem bleibt es erfreulich zu sehen, wenn ein Künstler, wie Stuck, dem eine solche Abweichung nahe liegt, der Lockung widersteht und sich lieber zwei Kunstübungen getrennt widmet, statt sie ineinander zu mengen.

Es wurde von seiner Malerei gesagt, daß sie zuweilen, aber nur selten, Ausgleitungen ins Plastische zeigt; von seiner Plastik darf gesagt werden, daß sie sich im allgemeinen von solchen Zwittererscheinungen ganz fern hält. Höchstens, daß die Behandlung des Gewandes auf der köstlichen

Abb. 152. Atelier Stucks.

Bronzetänzerin Bedenken erregen könnte. Im ganzen ist Stucks Plastik echte Plastik, Kunst der einfachen, runden in allen Teilen greifbaren Form, frei von genrehafter Kleinlichkeit, monumental trotz der kleinen Formate.

Plastik ist die Kunst des umfassenden, man kann sagen: des tastenden Auges. Plastischen Geschmack haben heißt, körperlich von allen Seiten schön gestalten.

Vielleicht hat jeder bildende Künstler die Sehnsucht zum Plastischen, denn nur der Plastiker gestaltet wirklich, während der Maler sich mit einer Art Übersetzung durch die Farbe behelfen muß. Dafür ist er freier, als der Plastiker. Plastik ist die strengste und reinste Kunst, daher es die beherrschende Kunst der Antike war. Sie ist aber auch die ursprünglichste Kunst, weil sie aufs Ganze geht und keiner Übertragung auf eine Fläche bedarf. Es ist wahrscheinlich, daß sie überall vor der Malerei da war; darauf deutet hin, daß wir bei Naturvölkern die Plastik ausgebildeter finden, als die Malerei. Die Wilden gestalten nur plastisch; Farbe und Zeichnung dient ihnen nur zum ornamentalen Schmuck und zur Verzierung der Plastik.

Wenn sich daher ein Maler plastisch versucht, so bedeutet das ein Zurückgehen auf die Elemente seiner Kunst, und bei einem ausgesprochenen Figurenmaler wie Stuck erscheint das fast als Notwendigkeit. Um so mehr, wenn der Zug zum Monumentalen so gewaltig ist, wie bei ihm.

Verwunderlich kann nur erscheinen, daß Stuck als Plastiker die kleinen Formate bevorzugt. Man möchte meinen, daß es ihn zu lebensgroßen Gestalten drängen müßte. Aber dies würde zur Folge haben, daß er im Plastischen mehr und mehr ausginge. Und dies gestattet der Maler in ihm nicht.

Stuck hat sich fest im Zügel. Er weiß sich zu beschränken und behält das Feld im Auge, das doch sein Hauptfeld bleiben muß: die Malerei. Darin liegt die Stetigkeit und Sicherheit seiner Entwickelung begründet, daß er immer nur das unter-

nimmt, was das Ganze in ihm fördert. Bildhauerei im großen Stile würde das nicht thun. Daher bleibt er plastisch Kleinkünstler.

Aber diese Werke kleinen Formats sind groß in der Auffassung, groß in der Linie. Daß einige dabei eine Grazie haben, die man attisch nennen kann, ist kein Widerspruch in sich. Die feingegliederte Tänzerin in Bronze zeigt es. Man kann die Vorzüge eines solchen Werkes unmöglich aus einer Reproduktion erkennen, und es genügt auch nicht, eine solche Figur ein- oder ein paarmal auf einer Ausstellung zu betrachten, und geschähe es mit noch so offenen Sinnen; man muß sie bei sich haben, sie bald nah, bald von fern betrachten, einmal in dieser Beleuchtung sehen können, dann in einer anderen, und so postiert, in einer solchen Umgebung, daß sie alle ihre Reize entfalten kann. Dann wirkt sie als das schönste künstlerische Leben und wird, wie übrigens jedes wirkliche Kunstwerk, zu einem eigentlichen Lebensreiz. Es ist, mit Nietzsche zu reden, die „schenkende Tugend“ in ihr, Reserven von Schönheit, die sich dem, der sie um sich haben kann, als ein positives Gut mitteilen. Keine Augenweide bloß: ein Augentrost, ein Augenglück. Auch so etwas, das „tanzend beten lehrt“ und fröhlich macht.

* * *

Die Betrachtung von Stucks bisherigem Werke wäre unvollständig, wenn wir nicht auch seinem Hause einige Worte widmeten.

Es wurden diesem Buche Abbildungen davon beigegeben (Abb. 149—155), nicht bloß um zu zeigen, in welcher Umgebung der Meister schafft, sondern weil diese Umgebung, das Haus als Architektur und seine Einrichtung, zum persönlichen Schaffen Stucks gehört, ein wesentlicher, bedeutsamer Teil seines Schaffens ist.

Es hängt mit der ganzen Kunstauffassung Stucks zusammen, daß er bestrebt sein muß, sich eine schöne Umgebung zu schaffen.

Abb. 153. Empfangsraum in der Villa Stuck.

Abb. 154. Eßzimmer in der Villa Stuck.

Es gibt Künſtler, die mit einem kahlen Atelier auskommen und ſo wenig äſthetiſche Lebensbedürfniſſe haben, daß ſie, ohne ſich elend zu fühlen, zwiſchen den Erzeugniſſen des ſchlechteſten Kunſtgewerbes hauſen können. Es müſſen das nicht notwendig geringe Künſtler ſein; es gibt ſogar bedeutende, die ſo kunſtverlaſſen wohnen und das Mißverhältnis gar nicht zu fühlen ſcheinen, das darin liegt, wenn ihre und ihrer künſtleriſchen Freunde gute Bilder an Wänden hängen, die mit elenden, ſchmierfarbigen, linienplumpen Tapeten beklebt ſind. Und es gibt andere Künſtler und auch unter ihnen ſolche von Bedeutung, die wie in einem Trödelladen oder einem Kurioſitätenkabinett malen und wohnen, umgeben von allen möglichen Altertümern, guten und ſchlechten, echten und nachgemachten, alles wirr und bunt durcheinander, amüſant, aber ſtillos. Es ſieht „maleriſch“ bei ihnen aus, aber das Wort hat einen fatalen Nebenklang und riecht nach Bohème.

Solche Künſtler, die einen wie die anderen, werden als Schaffende alles mögliche ſein können, nur nicht Künſtler von monumental dekorativer Note. Wem ſein Kunſtſchaffen ſo viel bedeutet wie Schönheit ins Leben tragen, das Leben im großen Stile ſchmücken, der wird, ſobald er es nur irgend vermag, darauf bedacht ſein, dem eigenen Leben in dieſem Sinne ſchmückend zu dienen. Er wird ſich ſelbſt mit all der Schönheit umgeben, die der Inhalt ſeiner Kunſt iſt, er wird alles um ſich nach dem Bilde ſeiner Schönheit formen, denn jede andere Umgebung würde auf ihn ernüchternd, fremd wirken. Er braucht die Schönheit, ſeine Schönheit um ſich als Atmoſphäre, in der allein er als Künſtler wirklich leben, nämlich ſchaffen kann. Sie allein gibt ihm das Gefühl, zu Hauſe, bei ſich zu ſein. In ihr, aus ihr empfängt er Anregung, nur in ihr „lebt, webt und iſt“ er.

So ſteht es um Stuck und ſein Haus.

Es ist ein Ausdruck seines Wesens, seine ganz persönliche Schöpfung. Wer es als Kenner seiner Kunst beträte und nicht wüßte, wer sein Besitzer, sein Erbauer ist, würde ganz von selbst an Stucks Kunst erinnert werden.

Ein Stück lebendig gewordener, modern lebendig gewordener Antike, aber doch nicht kalt, doch nicht abweisend feierlich, sondern voll der vielfältigsten Reize eines wirklichen Heims. Keineswegs eine ängstliche Nachahmung alter Vorbilder, nirgends peinliche Beschränkung auf einen Stil, und dennoch im ganzen so einheitlich, als es nur eine Persönlichkeit sein kann. Und eben einheitlich in dem Sinne einer Schönheit, die aus dem Süden, aus der Antike stammt und in diesem Künstler deutschen Geblüts eine so wunderbare Neugeburt erfahren hat.

Wir wissen und können es gerade in München auf Schritt und Tritt mit den fatalsten Empfindungen erkennen, wie verfehlt es ist, alte fremde Architekturen einfach auf unserem Boden zu wiederholen, „nur" auf kleinere Verhältnisse zurückgeführt; — wie kommt es nun, daß dem Maler Stuck gelungen ist, was so vielen kundigen, ja gelehrten Architekten nicht gelingen wollte, nämlich: mit alten uns fremden Formen ein Haus zu bauen, das durchaus nicht historisch, sondern wirklich als Ausdruck eines lebenden Menschen, als lebendiges Gebilde wirkt, dem man es sogleich anmerkt, daß es seine Entstehung nicht einer Marotte, sondern persönlichsten Bedürfnissen verdankt?

Eins ist ja ohne weiteres zuzugeben: die Villa Stuck „paßt" nicht in ihre Umgebung und verfehlt somit ein Hauptziel aller Architektur: daß sie wie organisch zu dem Boden stimmen soll, auf dem sie errichtet wird. Sie müßte in einen Cypressenhain unter südlichem Himmel stehen, bei Florenz etwa oder am Gardasee, — dort, wo sich wohl auch der Künstler Stuck wohler fühlen würde, als auf der schwäbisch-bayerischen Hochebene. Aber dieser Fehler war nicht zu vermeiden, wollte Stuck auch als Bauherr auf seiner Persönlichkeit bestehen.

Und dieses, das Bestehen auf der Persönlichkeit, ist es, was dem Maler Stuck gelingen ließ, woran so viele Architekten scheiterten. Er baute in Anlehnung an antike Formen, aber er blieb persönlich dabei, und dieses Persönliche that dem Antiken keinen Zwang an, weil es selbst antiken Sinnes ist. Er kopierte nicht antike Muster, er baute, könnte man sagen, naiv antik, aus seinem eigenen, dem der Antike verwandten architektonischen Sinne heraus. Er benutzte jene antike Formensprache ganz wie seine eigene, denn es ist seine eigene bis zu einem gewissen Grade. Und wo sie es nicht mehr ist, nicht mehr sein kann, weil er ja heute lebt und nicht vor Christi Geburt, und nicht in Rom, sondern in München, da ist sie eben doch immer Stucksches Idiom und als solches wieder eine Fortentwickelung antiker Ausdrucksmittel.

In der inneren Einrichtung werden selbst exotische Töne wahrnehmbar, die, wenn man sie nicht selbst vernimmt, sondern nur von ihnen hört, ganz und gar nicht zu dem antiken Grundton zu stimmen scheinen. So hat Stuck eine sehr große Anzahl kostbarer und entzückender chinesischer Kacheln in die Wandvertäfelung eingelassen, weiß und grün zu schwarz, und man hat angesichts dieser Kühnheit nicht im entferntesten die Empfindung, daß damit ein, künstlerisch genommen, fremdes Element den einheitlichen Eindruck zerstörte. So haben es ja schließlich die Römer selbst gehalten, wenn sie sich aus ihren orientalischen Kolonien Schmuckstücke fremder Kunst, ägyptische, assyrische, phönicische Bildwerke, kommen und im Rahmen ihrer eigenen Kunst wirken ließen. Das Stilgefühl eines Künstlers darf sich mehr erlauben, als das Stildogma der Gelehrten zulässig finden mag. In ihm ist Stil und Persönlichkeit eins: er schafft Stil, nimmt ihn nicht bloß an.

* * *

Es kann hier nicht der Ort sein, in die Einzelheiten des Stuckschen Hauses einzugehen, und es ist nicht nötig, da ein berufener Beurteiler, Dr. G. Habich, ausführlich über diese Schöpfung des Meisters berichtet hat. Es sei auf diese vortreffliche Arbeit, die im siebenten Hefte des 49. Jahrganges von „Kunst und Handwerk" veröffentlicht ist, besonders hingewiesen. Die treffende Schilderung, die Dr. Habich vom Atelier Stuck gibt, möge hier in wörtlicher

Wiedergabe stehen, um das Verlangen zu wecken, die ganze Arbeit kennen zu lernen: „Das Atelier selbst erstreckt sich in einem Rechteck tief in das Haus; es ist ein geräumiger Saal, der in seinem vorderen Teil durch das breite Fenster der Balkonthür reichliches Licht empfängt, in der Tiefe aber genug Winkel voll malerischer Dämmerung besitzt. Auch hier fällt zuerst die

Abb. 155. Bibliothek in der Villa Stuck.

Decke ins Auge, ein Steingebälk mit Kassetten von wahrhaft kyklopischen Formen, das für seine Spannweite fast zu schwer ist. Zwischen den Wandpfeilern, die den Architrav tragen, breiten sich mattfarbige Gobelins, während die Pfeiler und die Säule in kräftigem Grün und Gold schimmern. In der Farbenwirkung dominiert der Fußboden, der sich aus einem spiegelglatt polierten Mosaik von rötlichem, schwarzem und weißem Holz zusammensetzt. Den koloristischen Haupteffekt des Raumes aber bildet der merkwürdige, aedicula-artige Aufbau, den der Künstler nahe dem Fenster in vollstem Lichte errichtet und zu einem wahren Feuerzauber von Glanz und Farbe gestaltet hat. Gleißendes Goldblech und stechendes Metallgrün bekleiden die Pfeiler, welche das antike Orpheusrelief umrahmen; dieses selbst ist, im Gegensatz zu der Behandlung dekorativer Reliefs im übrigen, in tiefe leuchtende Farben gesetzt. Welche Bedeutung, so fragt man sich unwillkürlich, mag dieses Farbenprunkstück für die künstlerische Persönlichkeit des Mannes haben, der angesichts desselben Tag für Tag hier arbeitet? Gewiß muß es auf ein Auge, das durch unsere moderne Farbenzärtelei so leicht in die Gefahr der Hypersensibilität gebracht wird, als ein Kräftigungsmittel ersten Ranges wirken, wenn auch die Sinne des Durchschnittsmenschen davon wie von einer siebenschwänzigen Geißel berührt wer-

den mögen. Als Stärkungsmittel des Sehorgans, aber zugleich auch als Gradmesser der eigenen malerischen Leistungen mag Stuck diese Farbenfanfare dienen, und man wird überzeugt sein, daß ein Bild, welches dieser Nachbarschaft standhält, später bei öffentlicher Ausstellung keinen noch so vordringlichen Konkurrenten zu scheuen braucht."

Damit ist ein Punkt berührt, der noch besonders betont zu werden verdient: dieses prunkvolle Haus ist kein Sybaritenheim, diese Pracht dient nicht dem Ausruhen in erster Linie, sondern dem Schaffen. Stuck erleichterte sich dieses, in dem er sich eine Umgebung gab, die zu ihm stimmt und seinem Schönheitsbedürfnisse anregend dient, aber er erschwerte es sich auch bewußt dadurch, indem er mit all diesen Formen- und Farbeneffekten Mahner um sich herstellte, nicht nachzulassen in Farbe und Form, nicht abzugehen von dem geraden Wege zu der Schönheit, die seines Wesens und sein Ziel ist.

Wir dürfen der festen Zuversicht sein, daß er auf diesem Wege, *seinem* Wege verharren wird. Er steht in der vollen Kraft seiner Gaben, und wir sind gewiß, daß die Zeit seiner Reife noch längst nicht vorüber ist. Dieses schöne Haus wird noch viele Schönheit erstehen sehen.

FA4038.4
Stuck ...
Fine Arts Library
AYW1088
3 2044 033 996 539

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.
A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.
Please return promptly.

DUE SEP 23 '65

DUE JUL 15 '72 FA

OCT 09 1980

SEP 22 1980

FA 4038.4

Bierbaum, Otto Julius

Stuck

DATE	ISSUED TO
AUG 23 '65	Iven Twoeth
07 15 2	
	DY 8
	FAC
09 22 0	80

FA 4038.4

Digitized by Google